

aura musica



Přijďte studovat na naši fakultu nový studijní obor!

HUDEBNÍ VÝCHOVA PRO POMÁHAJÍCÍ PROFESE

Tříletý bakalářský studijní obor je zaměřen na profesní přípravu erudovaných odborníků pracujících v oblasti hudební výchovy v sociálních a zdravotnických zařízeních (domovy pro seniory, dětské domovy, organizace zabývající se volnočasovými aktivitami, centra rodinné péče apod.).

OBOR JE URČEN PŘEDEVŠÍM PRO:

- pracovníky sociálních a zdravotních zařízení, kteří si potřebují doplnit vzdělání
- pro absolventy či studující oboru hudební výchova na VŠ
- absolventy SPgŠ – předškolní a mimoškolní pedagogika
- absolventy SPgŠ – sociální činnost
- absolventy SPgŠ – pedagogické lyceum
- absolventy SPgŠ – vychovatel
- absolventy SZŠ – zdravotnický asistent
- absolventy SZŠ – sociální činnost
- absolventy SSŠ – sociální činnost (různá zaměření)
- absolventy jiných středních škol (gymnázia apod.)
- absolventy konzervatoří

Mezi hudebními disciplínami zařazenými do studijního plánu najdete nejen předměty teoretické, ale rovněž spektrum disciplín praktických (hra na kytaru, hra na klávesové nástroje, sborový zpěv), činnostních, které coby absolventi využijete při organizaci a realizaci konkrétních hudebních aktivit (koncertní činnost se soubory i jednotlivci, tvořivá příprava hudebních materiálů – notových záznamů, poslechových materiálů apod.).

Odborná praxe, která je součástí studijního plánu, vám umožní nejen poznat specifické instituce, ale směřuje i k vašemu postupnému zapojení do jejich chodu až k samostatně vedené práci s klienty/žáky uvedených zařízení.

Podmínkou přijetí je úspěšné zvládnutí talentové přijímací zkoušky. Ta se skládá z činností vokálních, příp. instrumentálních dovedností, intonace a rytmu.

Neváhejte se přihlásit ke studiu tohoto atraktivního oboru.

Vydává:

PF UJEP, katedra hudební výchovy
České mládeže 8
400 96 Ústí nad Labem

Šéfredaktor: PhDr. Luboš Hána, Ph.D.

Editoři: prof. PaedDr. Jiří Holubec, Ph.D.,
prof. PaedDr. Miloš Hons, Ph.D.

Redakční rada:

SBOROVÁ TVORBA

prof. Dr. Dion Buhagiar
(University of Malta, Malta)

PhDr. Luboš Hána, Ph.D.
(PF UJEP, Ústí nad Labem, ČR)

prof. PaedDr. Jiří Kolář
(PedF UK, Praha, ČR)

MgA. Michal Vajda
(PdF MU, Brno, ČR)

doc. PaedDr. Zdeněk Vimr
(FPE ZČU, Plzeň, ČR)

HUDEBNÍ PEDAGOGIKA

prof. Donna Anderson
(SUNY, College Cortland, USA)

doc. PhDr. Ivana Ašenbrenerová, Ph.D.
(PF UJEP, Ústí nad Labem, ČR)

PaedDr. Jan Prchal
(ZŠ a ZUŠ Jabloňová, Liberec, ČR)

**doc. Larisa Vysockaya, kandidátka
filozofických věd**

(VGU, Vladimír, Rusko)

doc. PhDr. Jiří Škoda, Ph.D.
(PF UJEP, Ústí nad Labem, ČR)

prof. Dr. Wolfgang Mastnak
(Hochschule für Tanz und Musik, Mnichov,
Německo)

prof. Agata Suguru
(JSEKM, Japonsko)

Dr. Barbara Sicher-Kafol
(University of Ljubljana, Slovinsko)

HUDEBNÍ TEORIE

doc. PhDr. Roman Dykast, CSc.
(HAMU, Praha, ČR)

prof. PaedDr. Jiří Holubec, Ph.D.
(PF UJEP, Ústí nad Labem, ČR)

prof. PaedDr. Miloš Hons, Ph.D.
(PF UJEP, Ústí nad Labem, ČR)

prof. PhDr. Zuzana Martináková, Ph.D.
(HUAJA, Banská Štiavnica, Slovensko)

prof. PhDr. Michal Nedělka, Dr.
(PedF UK, Praha, ČR)

prof. MgA. Vladimír Tichý, CSc.
(HAMU, Praha, ČR)

Jazyková korektura: Mgr. Dita Vrbová

Grafická sazba: Mgr. Dagmar Myšáková

Tisk: Ediční středisko PF UJEP v Ústí n. L.

Objednávky předplatného:

knihkupectví@ujep.cz, +420 475 286 044
Cena: 100 Kč

Redakční uzávěrka: 30. června 2016

př.ujep.cz/khv/aura

MK ČR E 20717

ISSN 1805-4056

Vážení čtenáři,

deváté číslo časopisu Aura Musica je opět koncipováno jako pestrá skladba zajímavých textů, informací a materiálů. Hlavní těžiště tvoří šest odborných studií, které jsou v převážné většině zaměřené na historickou problematiku hudby od renesance do devatenáctého století. Ondřej Fišer se zabývá historickým vývojem a procesem adaptace orientálních prvků ve skladbách ruských skladatelů 19. století M. I. Glinky a představitelů tzv. Novoruské školy. Elena Gonata se zabývá vývojem dirigentské techniky v 19. století ve Francii a Německu a charakterizuje přínos F. Mendelssohna-Bartholdyho, H. Berlioze a R. Wagnera v oblasti inspirací romantické hudby. Autorem dvou studií je Čeněk Svoboda. V první studii řeší problematiku různých výslovností latiny v duchovní vokální hudbě a předkládá doporučení sbormistrům, kterou latinu uplatnit v různých historických a geografických typech staré hudby. Ve druhé studii se zabývá problematikou tónin, transpozic a ladění v renesanční hudbě a nastiňuje odlišné pojmání tónin dur-mollového systému po roce 1600, správnost různých transpozic, podobu tehdejších klíčů a volnost nakládání s posuvkami. Dagmar Zelenková se soustředila na problematiku pěveckého stylu v hudbě druhé poloviny 19. století. Svůj výzkum zaměřila na operní žánr a analýzu nabourávání belcantového zpěvu výraznou dikcí, hlasovým naturalismem a požadavky přehnané expresivity. Autoři Jan Chumchal a Jiří Kusák se zaměřili na osobnost Zdeňka Kašpara, hudebníka, učitele, aranžéra a sběratele valašských lidových písní. Studie pojednává především o jeho sběratelské a vydavatelské činnosti v oblasti hudby a folklóru.

Miscellanea přináší podrobné informace o 11. ročníku Mezinárodního soutěžního festivalu sborové populární hudby „Jirkovský Písníovar“, o koncertu Dagmar Zelenkové

a Václava Krahulíka v rámci 53. ročníku Hudebního festivalu Ludwiga van Beethovena v Teplicích, o výchovných koncertech Miloše A. Machka, o historii sborového zpěvu na festivale v Bělotínu v letech

1992 až 2016 a recenzi monografie Lenky Příbylové „Zdeněk Zahradník – Tajemství symbiózy hudby a slova“. Notová příloha přináší sborové skladby Jiří Holubce a Hany Fajtové.

STUDIE

Vývoj a specifika prvků orientalismu v ruské klasické hudbě 19. století ONDŘEJ FIŠER	4
Řízení orchestru v devatenáctém století ELENA GONATA	10
Music and Folkloristic Activities of Zdeněk Kašpar, a Wallachian Musician and Collector JAN CHUMCHAL, JIŘÍ KUSÁK	16
Výslovnost latiny v duchovní vokální hudbě renesance a baroka ČENĚK SVOBODA	26
Zpráva pro sbormistry ohledně ladění renesanční hudby ČENĚK SVOBODA	30
Proměna pěveckého stylu 2. poloviny 19. století DAGMAR ZELENKOVÁ	34

NOTOVÉ PŘÍLOHY

TREPAK – hrátky s rytmem aneb Neztratím se! JIŘÍ HOLUBEC	39
Nevím HANA FAITOVÁ	42

MISCELLANIA

11. ročník Mezinárodního soutěžního festivalu sborové populární hudby „Jirkovský Písňovar“ JIŘÍ KOLÁŘ	53
Specifikum výchovných koncertů Miloše A. Machka a jejich vliv na současného posluchače MIROSLAVA KUPKA	58
The development of choral singing in leisure activities of adults using the example of the Bělotín week of singing from 1992 to 2016 JAN SPISAR	64
Koncert Dagmar Zelenkové a Václava Krahulíka v rámci 53. ročníku Hudebního festivalu Ludwiga van Beethovena v Teplicích LENKA PŘIBYLOVÁ	68

RECENZE

Lenka Příbylová: Zdeněk Zahradník – Tajemství symbiózy hudby a slova DAGMAR ZELENKOVÁ	70
--	----



Vývoj a specifika prvků orientalismu v ruské klasické hudbě 19. století

ONDŘEJ FIŠER



Summary

This study analyzes the development and the specifics of the elements of orientalism in nineteenth century Russian classical music. The initial part of this study contains an analysis of the specifics of Russian national music and the historical process of its formation. Special attention is given to the politics of expansion of Alexander II and to the increase of interethnic contacts caused by these political tendencies. The second part of this study analyzes the main milestones of the adaption of oriental elements in the work of Russian classical music composers. Special attention is given to the contribution of Alexander Alexandrovich Aljabjev, Michail Iwanowitsch Glinka, Vladimir Vasilievich Stasov and to the work of The New Russian School. At the end of this study it is discussed, into what extent can the implementation of non-Russian music elements into Russian national classical music be considered for an expression of orientalism.



Pojem „orientalismus“ představuje ztvárnění či imitaci motivů zejména blízko a dálnovýchodních kultur západními umělci.¹ Tento směr umění byl populární převážně v Evropě 19. století. Ruští skladatelé klasické hudby 19. století byli tímto zprvu ze západní Evropy přicházejícím uměleckým směrem rovněž ovlivněni.

Je bezpochyby, že specifické prvky tvorby ruských skladatelů 19. století byly utvářeny jak geografickými faktory, tak dějinným vývojem v Ruském impériu.² Rusko se odedávna nacházelo na pomezí západních a východních kultur. Ruská knížectví ve východní Evropě přicházela do četných kontaktů s Čuvachy, Baškiry, Tatary a jinými etniky, která se v procesu rozšiřování ruské děržavy mezi ruský národ do větší či menší míry integrovala. Od 13. do 15. století byly velké části dnešního Ruska pod nadvládou Mongolů. Po pádu Zlaté hordy bylo i mongolské etnikum a kultura do ruské společnosti asimilovány. Ruská lidová hudba tak byla z důvodu multietnicity carství formována pod vlivem hudby neruských etnik. Petr I. Veliký započal na konci 17. století

s modernizací státu, v rámci které v ruské společnosti ukotvil západoevropskou klasickou hudbu. Počátky ruské klasické hudby tak byly zprvu založeny na pouhém kopírování vzorů zejména francouzské a německé klasické hudby. Pod vlivem historických událostí byla ovšem během 19. století řada prvků západoevropské hudby v Rusku transformována. V období utváření ruské klasické hudby doznívala Kavkazská válka (1817–1864), během které si Rusko podmanilo území Kavkazu a do ruské společnosti asimilovalo Čečence, Avary, Kumyky a jiné národy. Velká část 19. století byla rovněž ovlivněna rusko-perskými válkami (1804–1813 a 1826–1828) a celou druhou polovinu 19. století probíhalo ruské dobývání Střední Asie, v rámci kterého přicházeli Rusové do kontaktu s Peršany a mnohými turkickými národy včetně Turkmenů, Kazachů či Uzbeků.³ Tato expanzivní politika cara Alexandra II. způsobila vznik intenzivních kontaktů mezi slovanskými Rusy a jinými asijskými etniky, jejichž kultura zásadním způsobem ovlivnila vývoj ruské klasické hudby zejména v druhé polovině 19. sto-

letí. První impulzy k využívání prvků orientalismu byly do Ruska importovány v rámci francouzské romantické hudby. Další podstatný impuls pro implementaci orientálních prvků do ruské klasické hudby poskytla nejprve evropská a později i ruská literatura období romantismu. Příkladem může být poezie George Gordona Byrona, Alexandra Sergejeviče Puškina či Michaila Jurjeviče Lermontova. Orientální Puškinovy poemys *Kavkazský zajatec* či *Ruslan a Ludmila* jsou dobrým příkladem popularizace orientálních prvků v literatuře, ze které byly později přebírány i do hudební tvorby. César Antonovič Kjuí či Michail Ivanovič Glinka mohou být příkladem adaptace Puškinovy romantické literatury do ruské klasické hudby. Na počátku 19. století pod vlivem rozpínání Ruského impéria publikují literární časopisy *Syn otečestva* (Сын отечества) a *Věstník Evropy* (Вестник Европы) překlady orientální literatury, které šířily ruské podvědomí o cizokrajných kulturách. Od roku 1825 vychází rovněž *Asiatský Věstník* (Азиатский вестник) popularizující geografii Persie, Indie a jiných asijských států.⁴

Jedním z prvních skladatelů ruské klasické hudby inkorporující orientální prvky byl Alexandr Alexandrovič Aljabjev (1787–1851). Tento rodák ze sibiřského Tobolsku shromažďoval písně Baškirů, jejichž melodické prvky využíval ve svých ouverturách. Při jeho pobytech na Kavkazu studoval písně Čerkesů, na základě kterých složil Čerkeské *tance* a Čerkeskou předehru v *f moll*.⁵ V Aljabjevově sbírce písní s názvem *Kavkazský pěvec* (1835) jsou prvky kabardské a gruzínské lidové hudby. Důležitým milníkem v Aljabjevově adaptaci orientálních prvků byl i jeho pobyt v Orenburgu. Toto město při hranicích s Kazachstánem bylo v období carského Ruska důležitým multietnickým obchodním centrem, ve kterém Aljabjev studoval písně Kyrgyzů, Tatarů, Baškirů či orenburských Kozáků. Tento pobyt ho pak inspiroval k sepsání *Kyrgyzské, Baškirské či Turkmenské písně* v rámci jeho sbírky *Asiatské písně* (Азиатские песни) (okolo 1834). Vliv Aljabjeva na pozdější

vývoj ruského hudebního orientalismu je ovšem malý z důvodu nízké popularity jeho skladeb a strastiplného života pod policejním dohledem a ve vyhnanství.⁶

Michail Ivanovič Glinka (1804–1857) ve své hudbě taktéž prvky orientalismu aplikoval. Glinka sám při svém hledání ruských motivů poznamenává, že melancholičnost ruských lidových písní je dána adaptací orientálních prvků. Dle Glinky mají písně ruských kormidelníků na Volze silný orientální nádech Tatarů a orientální hudební prvky tak tvoří součást ruské lidové tvorby.⁷ Orientální prvky aplikoval ve své opeře *Ruslan a Ludmila* z roku 1842, ve které vystupuje postava prince Ratmira, který je příslušníkem turkického etnika Chazarů.⁸ Do opery je dále zakomponován i tanec etnika Lezginců z území dnešního Ázerbájdžánu. I Glinka byl ve svých dílech inspirován kavkazskými etniky. Příkladem může být jeho zhudebnění Puškinovy básně *Ne poy, krasavița, pri mne* (Не пой, красавица, при мне).

Významnou roli v utváření ruské národní hudby sehrál i hudební kritik a mecenáš Vladimir Vasiljevič Stasov (1824–1906). Stasov věděl, že kopírováním západních motivů se ruská klasická hudba ve světě neprosadí, a proto podporoval oproštění od institucionalizovaných forem západní klasické hudby.⁹ Dle Stasova bylo nutné, aby ruští skladatelé začali psát instinktivně od srdce a aby začali hledat inspiraci ve východních kulturách. Stasov byl i literárním kritikem. V jeho článcích o původu ruských *Bylin* konstatoval, že existuje řada analogií mezi postavami a příběhy *Bylin* a perských legend, a tudíž že *Byliny*, tento nosný pilíř ruské kultury, jsou rovněž ovlivněny kulturou orientu.¹⁰ Stasova funkce poradce členů Novoruské školy a jeho studie o ruském přejímání orientálních motivů jsou dnes často podceňovaným důvodem, který vedl členy Novoruské školy k využívání orientálních prvků v jejich skladbách. Byl to právě Stasov, kdo napomohl k identifikaci ruské kultury jakožto kultury, která od prvopočátku slovanského národa do své hudby inkorporuje prvky asijských etnik. To v konečném





důsledku vedlo k přesvědčení Novoruské školy, že ruská národní klasická hudba má orientální prvky obsahovat, jelikož tvoří neoddělitelnou součást její kultury.

Zásadní vliv pro osvojení orientálních motivů měl Milij Alexejevič Balakirev (1837–1910), který chtěl jako první z členů Novoruské školy ruskou hudbu odlišit od německého symfonismu.¹¹ Přestože je dnes Balakirev pokládán za průkopníka orientalismu v ruské hudbě, je nutné poznamenat, že jak Glinka, tak Stasov jejich podporou orientálních prvků Balakireva do značné míry ovlivnili. Balakirev získal cit pro orientální hudbu při jeho pobytech v Nižném Novgorodu a na Kavkaze. Nižnyj Novgorod, ve kterém vyrůstal, byl obchodním centrem na Volze, kde se střetávali obchodníci různých etnik. Kavkaz byl nově dobytým územím, ve kterém ještě neproběhl proces rusifikace.¹² Tři léta, která Balakirev na Kavkaze strávil, v něm zanechala hluboký dojem. Podstatný vliv na Balakireva měl i Michail Jurjevič Lermontov, který byl na Kavkaze dvakrát ve vyhnanství a kde propadl kouzlu kultury etnika Čerkesů.¹³ Balakirev se později vyjadřoval, že s Lermontovem sdílí stejné zaujetí v etnikách tohoto regionu. Na Kavkaze přepisoval písně Kabardců, Gruzijců, Arménů a Peršanů, se kterými se vracel do Petrohradu, kde se od roku 1856 pravidelně scházel s Césarem Antonovičem Kjuiem, Modestem Petrovičem Musorgským, Nikolajem Andrejevičem Rimským-Korsakovem a Alexandrem Porfirjevičem Borodinem.¹⁴ Těchto pět skladatelů, jejichž uskupení je rovněž známo pod názvem „Ruská pětka“ či „Novoruská škola“, si uložilo za cíl vytvořit ryze ruskou klasickou hudbu, která by přestala kopírovat styl evropského romantismu. Rimskij-Korsakov a zbytek Novoruské školy byli melodiemi, které Balakirev z Kavkazu přivezl, nadšeni.¹⁵ Přestože zbytek členů tohoto uskupení do Orientu necestoval, na popud Balakireva a Stasova začal s adaptací jinými umělci přepsaných orientálních melodií. Skladby Novoruské školy ovšem nenesou jen orientální prvky. Vedle orientálních prvků jsou skladby této pětice skladatelů

inspirovány i čistě ruskou lidovou tvorbou. Novoruská škola tak byla ovlivněna hned několika hudebními proudy. Přes snahy o oproštění se od rigidních vzorů německého symfonismu je vliv západní evropské hudby v tvorbě Novoruské školy jasně zřetelný. Její tvorba je tak směsicí západní klasické hudby a ruské lidové slovesnosti, která je obohacená o prvky Glinkových skladeb a jiných asijských etnik.

Ruský hudební orientismus se těšil svému největšímu rozkvětu právě v době působení Novoruské školy. Balakirev skládá roku 1869 klavírní skladbu *Islamey* inspirovanou jeho pobytem na Kavkaze. *Islamey* obsahuje jak prvky kabardské, tak prvky tatarské hudby. Alexandr Porfirjevič Borodin studuje sbírky písní Kypčáků, které ho vedly k sepsání *Poloveckých tanců* a symfonické poemu *Ve stepích Střední Asie* (1880).¹⁶ Mussorgskij do své opery *Chovanština* zařadil i tanec perských dívek (1880).¹⁷ Rimskij-Korsakov pak na základě studia arabské sbírky lidových pohádek *Tisíce a jedné noci* skládá symfonickou suitu *Šeherezáda* (1888). V jeho symfonii *Antar* (1868) je obzvláště dobře rozeznatelný konflikt ruské kulturní identity, jelikož se v ní střídá jak Antarovovo ruské, tak Gul Nazařino orientální arabské hudební téma.¹⁸ V jeho opeře jménem *Legenda o neviditelném městě Kitěži a panně Fevronii* (1905) vystupují postavy inspirované tatarskými a mongolskými válečníky a generály.

Ruský hudební orientismus se od západoevropského v mnohém odlišoval. Zatímco západoevropští skladatelé vytvářeli obraz Orientu často jen na základě jejich představ, ruští skladatelé jej vytvářeli z vlastních zkušeností a na základě přímého kontaktu s asijskými etniky. Z vlastní zkušenosti ruských skladatelů pocházela ovšem pouze část jejich tvorby. Mezi tu patří přejímání hudebních prvků Tatarů, Baškirů, Čuvašů, Čečenců a jiných etnik, se kterými Rusové přicházeli do přímého denního styku. Příkladem této tvorby mohou být díla Aljabjeva či Balakireva, která byla inspirována jejich pobytem a studiem etnických písní na Kav-

kazu. Je tedy otázkou, do jaké míry lze využívat hudbních prvků těchto etnik považovat za projev ruského orientalismu. Dle Edwarda Saida je totiž orientalismus založen na protikladu dvou entit, a to západní a východní. Členové západní entity vytváří zkreslený obraz o entitě východní. Tento obraz je zkreslený, jelikož členové západní entity nepřichází do kontaktu s entitou východní přímo. Jejich obraz je tak často založen jen na představách a fantazii.¹⁹ Za projev ruského hudebního orientalismu lze tedy považovat jen část Orientem inspirované tvorby ruských skladatelů. Jedná se o tvorbu, která vychází z nepřímého kontaktu s asijskými etniky, a o tvorbu, kde je obraz Orientu zkreslen z důvodu nedostatečného porozumění jeho kultury. Příkladem může být právě Korsakova Šeherezáda či symfonie *Antar*, které jsou založeny na motivech geograficky vzdálenější a s ruskou civilizací nepřímo spojené kultury arabské.

Závěr

V článku byl definován proces adaptace orientálních hudbních prvků a jeho vztah k utváření ruské národní klasické hudby. Důležitou roli v tomto procesu hrál Michail Ivanovič Glinka, Vladimir Vasiljevič Stasov a členové Novoruské školy, kteří se snažili o vytvoření Rusku vlastních hudbních prvků, které by umožnily odlišení ruské klasické hudby od německého symfonismu. Pro definici procesu adaptace neruských motivů do ruské národní hudby bylo nutné využít historického vývoje a geografických podmínek carského Ruska. Druhá polovina 19. století se totiž nesla v duchu expanzivní

politiky Alexandra II., během které byla dobytá nová území na Kavkaze, v Turkestánu či na Sibiři. Tento fakt zapříčinil intenzivnější kontakty mezi ruskými a neruskými etniky. Úspěšné ekonomické a sociální reformy zároveň vedly ke vzniku ekonomicky prosperujícího prostředí, ve kterém se mohla rozvíjet i ruská národní kultura.

Glinka ruskou klasickou hudbu pojal jako směs západoevropské klasické a ruské lidové hudby. Přestože i Glinka do své tvorby inkorporoval prvky například turkického etnika Chazarů, tito žili už několik staletí v ruském carství a jejich hudbní motivy v Glinkově díle tak nelze považovat za prvky ruského hudebního orientalismu. Vladimir Stasov, tento ruský veřejný činitel a mecenáš umění, pak ovlivnil členy Novoruské školy jeho veřejnou podporou adaptace hudbních motivů orientálních etnik a ruských menšin. Milij Alexejevič Balakirev, který byl lidovou hudbou neruských etnik inspirován, pak po svém návratu do Petrohradu v roli mentora Novoruské školy předává tyto své nově nabyté poznatky i Rimskemu-Korsakovi, Borodinovi a jiným začínajícím skladatelům. Jejich společné působení známé pod názvem „Novoruská škola“ pak představuje zenit ruského hudebního orientalismu. Studie zároveň upozorňuje na problematiku označování veškerých neruských motivů v ruské klasické hudbě 19. století za projevy orientalismu. Dle definice Edwarda Saida totiž za hudební orientalismus nelze považovat využívání hudbních motivů etnik, u kterých do určité míry proběhl proces asimilace či kulturní výměny s ruskou společností.

Poznámky

- 1 Said, E. (1994). *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- 2 Shalev, L. J. (1993) *Vasilii Vereshchagin (1842–1904): Orientalism and colonialism in the work of a 19th century Russian Art*. Nepublikovaná diplomová práce. San Jose: San Jose State University.
- 3 Sanders, T. ed. (1999) *Historiography of Imperial Russia: The Profession and Writing of History in a Multinational State*. Oxford: Routledge.
- 4 Layton, S. (2005) *Russian Literature and Empire: Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 5 Steinpress, B. (1959) *A. A. Aliab'ev v izgnanii (A. A. Алябьев в изгнании)*. Moskva: Muzgiz.

- 6 Velká sovětská encyklopedie. (1997). Alexandr Aljabjev. 3. Vydání. New York: MacMillan Publishing Company.
- 7 Kolmakov I. E. (1887) *Zapiski i perepiska yego s rodiny i druzyamy* (Записки и переписка с родными и друзьями). Petrohrad: Surovina.
- 8 Campbell, J. S. (2001) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londýn: MacMillan Publishing Company.
- 9 Massi B. a Massin J. (1987) *Histoire de la musique occidentale*. Paříž: Fayard.
- 10 Stasov, V. V. (1868) Proiskhozdenie russkikh bylin (Происхождение русских былин). *Vestnik Evropy* (Вестник Европы) 3. Petrograd: F. S. Suščinského.
- 11 Figes, O. (2002) *Natasha's Dance: A Cultural History of Russia*, New York: Metropolitan Books.
- 12 Schimmelpenninck van der Oye, D. (2015) *The two-faced Janus: Orientalism in Russian music*. Academia [online]. [cit. 2017-10-05]. Dostupné z [www: <http://www.academia.edu/28697651/The_Two-Faced_Janus_Orientalism_in_Russian_Music>](http://www.academia.edu/28697651/The_Two-Faced_Janus_Orientalism_in_Russian_Music).
- 13 Garden, E. (1967) *Balakirev: A critical study of his life and music*. London: Faber and Faber.
- 14 Neef, S. (1992) *Die Russischen Fünf: Balakirew, Borodin, Cui, Mussorgski, Rimski-Korsakow*. Berlin: Kuhn.
- 15 Iastrebtsev, V. V. (1958) *N. A. Rimsky-Korsakov. Vospominaniia V. V. Iastrebtseva* (Воспоминания В.В. Ястребцева), 1886–1897. Leningrad: Muzgiz.
- 16 Longyear, R. M. (1973) Nineteenth century nationalism in music. In Longyear RM: *Nineteenth Century Romanticism in Music*. New Jersey: Prentice Hall Inc.
- 17 Metzger, H-K. & Riehn, R. (1981) *Modest Musorgskij – Aspekte des Opernwerks* (Musik-Konzepte 21). Mnichov: Edition Text + Kritik.
- 18 Maes, F. (2002) *A History of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar*. Berkeley, Los Angeles a Londýn: University of California Press.
- 19 Said, E. (1994) *Orientalism*. New York: Vintage Books.

Literatura

1. Campbell, J. S. (2001) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londýn: MacMillan Publishing Company.
2. Figes, O. (2002) *Natasha's Dance: A Cultural History of Russia*, New York: Metropolitan Books.
3. Garden, E. (1967) *Balakirev: A critical study of his life and music*. London: Faber and Faber.
4. Iastrebtsev, V. V. (1958) *N. A. Rimsky-Korsakov. Vospominaniia V. V. Iastrebtseva* (Воспоминания В.В. Ястребцева), 1886–1897. Leningrad: Muzgiz.
5. Kolmakov I. E. (1887) *Zapiski i perepiska yego s rodiny i druzyamy* (Записки и переписка с родными и друзьями). Petrohrad: Surovina.
6. Layton, S. (2005) *Russian Literature and Empire: Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*. Cambridge: Cambridge University Press.
7. Longyear, R. M. (1973) Nineteenth century nationalism in music. In Longyear RM: *Nineteenth Century Romanticism in Music*. New Jersey: Prentice Hall Inc.
8. Maes, F. (2002) *A History of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar*. Berkeley, Los Angeles a Londýn: University of California Press.
9. Massi B. a Massin J. (1987) *Histoire de la musique occidentale*. Paříž: Fayard.
10. Metzger, H-K. & Riehn, R. (1981) *Modest Musorgskij – Aspekte des Opernwerks* (Musik-Konzepte 21). Mnichov: Edition Text + Kritik.
11. Neef, S. (1992) *Die Russischen Fünf: Balakirew, Borodin, Cui, Mussorgski, Rimski-Korsakow*. Berlin: Kuhn.
12. Said, E. (1994) *Orientalism*. New York: Vintage Books.

13. Sanders, T. ed. (1999) *Historiography of Imperial Russia: The Profession and Writing of History in a Multinational State*. Oxford: Routledge.
14. Shalev, L. J. (1993) *Vasilii Vereshchagin (1842–1904): Orientalism and colonialism in the work of a 19th century Russian Art*. Nepublikovaná diplomová práce. San Jose: San Jose State University.
15. Schimmelpenninck van der Oye, D. (2015) *The two-faced Janus: Orientalism in Russian music*. Academia [online]. [cit. 2017-10-05]. Dostupné z [www: <http://www.academia.edu/28697651/The_Two-Faced_Janus_Orientalism_in_Russian_Music>](http://www.academia.edu/28697651/The_Two-Faced_Janus_Orientalism_in_Russian_Music).
16. Stasov, V. V. (1868) Proiskhozhenie russkikh bylin (*Происхождение русских былин*). *Vestnik Evropy (Вестник Европы)*. 3. Petrograd: F. S. Suščinského.
17. Steinpress, B. (1959) *A. A. Aliab'ev v izgnanii (A. A. Алябьев в изгнании)*. Moskva: Muzgiz.
18. *Velká sovětská encyklopedie*. (1997). Alexandr Aljabjev. 3. vydání. New York: MacMillan Publishing Company.

Résumé

Tato studie se zabývá historickým vývojem a procesem adaptace orientálních prvků v kompozici ruských skladatelů 19. století. Počáteční část této studie obsahuje analýzu specifik ruské národní hudby a historického procesu jejího utváření. Zvláštní pozornost je věnována expanzivní politice Alexandra II. a jí zapříčiněnému zvýšení intenzity interetnických kontaktů. Druhá část výzkumu analyzuje hlavní milníky adaptace orientálních prvků v dílech ruských skladatelů klasické hudby. Zvláštní pozornost je věnována přínosu Alexandra Alexandroviče Aljabjeva, Michaila Ivanoviče Glinky, Vladimíra Vasiljeviče Stasova a činnosti Novoruské školy. Na konci studie je otevřena diskuze odpovídající na otázku, do jaké míry je možné považovat implementaci neruských hudebních prvků do ruské národní klasické hudby za projev hudebního orientismu.

Key words: Russian classical music, Orientalism, New Russian School, Asian ethnic music, Alexander Alexandrovich Aljabjev, Michail Iwanowitsch Glinka, Vladimir Vasilievich Stasov.

Klíčová slova: ruská klasická hudba, orientalismus, Novoruská škola, asijská etnická hudba, Alexandr Alexandrovič Aljabjev, Michail Ivanovič Glinka, Vladimir Vasiljevič Stasov.

Ondřej Fišer je studentem Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Během svého studia se intenzivně věnuje výzkumu hudebních a kulturních dějin Asie. Je členem několika hudebních uskupení včetně symfonického orchestru města Červený Kostelec a folkových kapel Paraplet a Fantastisk Fire. Zabývá se hrou na housle, kytaru, piano a erhu a experimentální hybridizací hip hopu a lidové hudby.

fiserondrej1@gmail.com



Řízení orchestru v devatenáctém století

ELENA GONATA



Summary

The essay deals with the development of conducting technique during the 19th century, especially in France and Germany. Three main methods are underlined: from keyboard, with violin bow and by baton. In the second part, it follows up the contribution of F. Mendelssohn-Bartholdy, H. Berlioz and R. Wagner.



V období před Hectorem Berliozem existovalo více možností řízení hudebního tělesa. První, nepříliš často používaný způsob, spočíval v tom, že orchestr hrál na koncertě sám, bez dirigenta. Druhou možností bylo hlasité udávání dob, a to většinou pergamenovým svitkem. Ten, kdo orchestr řídil, udával buď každou dobu (používalo se to hlavně ve francouzské opeře), nebo jen první dobu v taktu (s tím se setkáváme hlavně v Německu a v Itálii při interpretaci chrámové hudby). Jinou možností bylo nesyčné udávání dob. V Itálii tento úkol plnili často současně maestro di capella od klávesového nástroje, který se soustředil na zpěváky, a první houslista, jenž měl na starosti hudebníky. Používal k tomu smyčec a také pohyb hlavy a výraz v obličeji. Vedení orchestru se postupně soustředilo na jedinou osobu; v Německu se ustálila praxe řízení od klávesového nástroje, ve Francii převažovalo udávání dob pomocí smyčce. V roce 1781 byl v Lipsku založen později slavný Gewandhausorchester. Byl to tehdy jediný orchestr, který hrál výlučně symfonickou hudbu, zatímco většina orchestrů v Evropě se zaměřovala především na hudbu operní a koncertní produkce pro ně byly až na druhém místě. Po vzoru tohoto tělesa pak v první polovině 19. století vzniklo dalších pět orchestrů, které sehrály významnou roli ve vývoji dirigování: londýnská Královská filharmonická společnost (Royal

Philharmonic Society, 1813), Symfonický orchestr Pařížské konzervatoře (Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, 1828), mnichovský orchestr Odeon (1828), Newyorská filharmonie (New York Philharmonic, 1842) a Vídeňští filharmonici (Wiener Philharmoniker, 1842).

V prvních desetiletích stáli v čele Gewandhausorchestru čtyři dirigenti, všichni řídili koncertní produkce od klavíru. Byli to J. A. Hiller (1772–1804), J. G. Schicht (1753–1823), J. P. C. Schulz (1773–1827), který na sebe upozornil především interpretací Beethovenových symfonií a jako první představil lipskému publiku skladby Mendelssohnovy, a konečně C. A. Pohlentz (1790–1843), jenž do Lipska uvedl hudbu Wagnerovu.

V roce 1835 nastoupil na místo ředitele Gewandhausorchestru Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847), který zde zavedl novou metodu dirigování taktovkou. Tuto techniku si vyzkoušel již o šest let dříve v Londýně: „Předstoupil jsem před orchestr a vytáhl bílou hůlku, kterou jsem si pro tento účel nechal vyrobit (...). První houslista, François Cramer, mi ukázal, jak jsou hráči rozsazeni; poslední řada musela vstát, abych na ně vůbec viděl, a všem mě představil. Navzájem jsme se poklonili a někteří se možná pousmáli nad tím, že by ten skrček s hůlkou měl zastoupit jejich stálého napudrovaného dirigenta v paruce (...). Kon-



cert měl daleko větší úspěch, než o jakém jsem si kdy troufal snít.“¹

Ve Francii používala většina kapelníků houslový smyčec. Smyčcem se „dirigovala“ jak opera, tak orchestrální koncerty. Podle houslisty a dirigenta E. Deldeveze (1817–1897) je klavír nástrojem skladatele, zatímco housle jsou přirozeným nástrojem dirigenta. Svůj názor dále zdůvodnil takto: Housle hrají zpěvný part; houslový part notu po notě podtrhuje part zpěváka; housle jsou doprovodný nástroj a jejich prostřednictvím se zpěváci učívají své party; pro houslistu je udávání dob snazší než pro kteréhokoli jiného hudebníka; v malých divadlech si můžeme povšimnout, že houslista může snadno přestat hrát, pár taktů udávat tempo, a pak ve hře pokračovat, aniž by tím hudební stránka utrpěla.

Nejvýznamnějším pařížským dirigentem první poloviny 19. století se stal François-Antoine Habeneck (1781–1849), který se přidržel tradice řízení orchestru pomocí smyčce. Kariéru započal jako houslový virtuóz, později stál v čele orchestru pařížské konzervatoře a Opery National. Habeneck byl významný tím, že v Paříži představil všechny Beethovenovy symfonie a uváděl také díla francouzských romantických skladatelů, jako byli D. F. E. Auber či G. Meyerbeer. Zejména si však získal obdiv mnoha hudebníků, například Wagnera, který se přišel podívat na jeho zkoušku a ta v něm zanechala hluboký dojem: „Poučil jsem se v Paříži v roce 1839, když jsem sledoval, jak orchestr konzervatoře nacvičuje tajuplnou Devátou symfonii. Spadly mi šupiny z očí a pochopil jsem význam přesného provedení a tajemství vynikající interpretace. Orchester se naučil hledat v každém Beethovenově taktu melodii – tu, kterou ctihodní hudebníci z Lipska objevit nedokázali – a orchestr ji zpíval. A to bylo ono tajemství (...).“² Berlioz naopak Habeneckovi dirigování smyčcem vyčítal, podle něho je příliš dlouhý a těžký, a je proto obtížné ukazovat jím rychlé pasáže; dále kritizoval Habeneckovu volbu příliš rychlých temp při provádění Beethovenových symfonií.

Dalším významným dirigentem používajícím převážně smyčec byl Louis Spohr (1784–1859). Taktovku použil údajně již v roce 1820 při provedení své 2. symfonie v Londýně. Je ale pravděpodobnější, že ji používal na zkouškách, nikoli však na koncertech. Mezi další slavné dirigenty se smyčcem patřili v Německu H. W. Ernst, ve Vídni F. J. Clement, I. Schuppanzigh a také Johann a Eduard Straussové.

V dnešní době je s dirigováním jednoznačně spjata taktovka. Její použití je doloženo v záznamu o představení v roce 709 př. n. l., během něhož se kapelník Pherekydes z Patrae, ukazovač rytmu, „(...) usadil na vyvýšeném sedadle, mával zlatou hůlkou a hráči na flétnu a na cistru byli rozmístěni v kruhu kolem něj (...). Když dal Pherekydes svou zlatou hůl pokyn, všichni umělci spustili jako jeden muž, takže se hudba rozléhala až k moři (...). Máchal hůlkou rovnoměrným pohybem nahoru a dolů, aby všichni hráli stejně rychle.“³

Z následujících staletí máme zprávy o různých typech taktovek, které sbormistři a kapelníci používali na koncertech. Taktovku využívali zejména k udávání metra a ukazování nástupů. Roku 1687 dirigoval Jean-Baptiste Lully koncert pomocí dlouhé hole. Údery hůl do podlahy udával doby. Bohužel se uhodil do palce, prst byl poté stížen snětí a Lully na následky zranění zemřel. V kapelách hrajících do pochodu se od 17. století k udávání metra používaly těžké hole, podobné té Lullyho. Těžkou hůl používal i Carl Maria Weber – držel ji uprostřed; někdy však vedl orchestr od klavíru, stejně jako Gioacchino Rossini. Oba řídili orchestr také od klavíru za pomoci pergamového svitku. Weber stával na svých prvních koncertech čelem k publiku a teprve později moderním způsobem, tedy výhradně čelem k orchestru a zády k publiku. Stejně jako Weber používal masivní hůl i Gaspare Spontini, zatímco Mendelssohn a Berlioz upřednostňovali taktovku krátkou a lehkou. V následujících pětadvaceti letech se taktovka rozšířila a používala ve všech evropských operních domech s výjimkou Paříže.



V roce 1820 se Spohr pokusil zdůvodnit, proč je nutné používat taktovku a naproti tomu poukázal na nevýhody vedení orchestru smyčcem či od klavíru. Je zřejmé, že při použití lehké hůlky jsou dirigentovy pohyby zřetelnější a lépe viditelné pro všechny hráče v orchestru. Dirigenti upřednostňující smyčec byli svorně proti; postupem let však byli postupně nahrazeni dirigenty s taktovkou.

Ve 20. století si taktovka uchovala svůj význam jako symbol autority, občas se však dirigenti obešli bez ní. Tento trend zahájil V. I. Safonov (1852–1919) v roce 1904. Mezi další významné dirigenty, kteří nepoužívali taktovku, patřili Leopold Stokowski a Dimitri Mitropoulos. Výhradně bez taktovky dirigoval i Pierre Boulez; také Eugene Ormandy ji po jisté období nepoužíval. Většina dalších slavných dirigentů však taktovku používala. V dnešní době je taktovka s dirigováním orchestru nerozlučně spjata. Nedá se říci, že by dirigování bez taktovky bylo „správné“, nebo naopak „špatné“. Pro hráče je však snazší sledovat taktovku, zejména jednali se o neznámou skladbu, technicky obtížný part anebo hrají-li doprovod. Obzvláště důležitá je taktovka u velkých těles, kde mnoho hráčů sedí od dirigentského pultu poměrně daleko.

Ve vývoji dirigování v devatenáctém století sehráli největší roli Mendelssohn, Berlioz a Wagner.

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847) byl od dětství nadaným houslistou a klavíristou. Již ve dvaceti letech poprvé dirigoval Bachovy Matoušovy pašije v Berlíně. E. Davrient popsal jeho výkon takto: „Díky jeho energii, vytrvalosti, taktu a důmyslnému nakládání se zdroji, jež měl k dispozici, toto mistrovské dílo opět ožilo a stalo se znovu moderním a srozumitelným.“⁴ Davrient také uvádí, že Mendelssohn musel dirigovat a zároveň doprovázet na klavír, aby sboru a sólistům pomohl v některých obtížných pasážích – doprovázel levou rukou a dirigoval pravou. O šest let později, v roce 1835, se Mendelssohn stal hudebním ředitelem Gewandhausorchestru v Lipsku, kde si záhy

vybudoval velmi silnou pozici u orchestru, kritiky i publika. Jedním z jeho hlavních rysů byla skvělá paměť, která mu umožňovala dirigovat z paměti. Jeho výhodou je skutečnost, že dirigent se může vyjadřovat bez přerušování, kterým je např. otáčení stránek, a může se plně soustředit na hudební prožitek. Na druhé straně však platí, že u něho převažuje globální představa o díle a je velice obtížné zapamatovat si každý jednotlivý detail a nástupy různých nástrojů v průběhu skladby. Někteří dirigenti to však dokážou! Mendelssohn byl jako dirigent velice výrazný; dirigoval nejen taktovkou, ale celým tělem. Aby hráči lépe rozuměli tomu, co jim chce sdělit, využíval mimiku a mnoho různých gest. Nebyl zastáncem neustálého udávání dob v průběhu celé skladby; uplatňoval ho jen v místech, kde to bylo potřeba. Mendelssohn byl vynikající skladatel a dirigent a zároveň i sympatický člověk, který k hráčům v orchestru vždy přistupoval s respektem.

Hector Berlioz (1803–1869) byl velký skladatel a dirigent a zároveň mistr instrumentace. Významně přispěl k rozvoji moderního orchestru svou prací „Pojednání o instrumentaci“ (1843). Podle Berlioze „spočívá umění instrumentace ve využívání různých zvukových prvků a jejich uplatňování buď k zabarvení melodie, harmonie a rytmu, anebo k vytvoření efektů svého druhu, které jsou na roli těchto tří hudebních sil nezávislé.“⁵ Podrobně pracoval s každým jednotlivým nástrojem s cílem zajistit jeho co nejlepší možný zvuk samostatně i v kombinaci s ostatními. Jako první se zabýval výrazovými možnostmi nástrojů v jejich různých polohách. Vedle toho je Berlioz považován za jednoho z nejlepších dirigentů 19. století. Navrhl rozsazení orchestru pro koncertní síň a operní scénu, ideální počet hráčů pro každý z těchto případů, jakož i počet hráčů v každé sekci. Vyjádřil také svůj názor na velikost sboru, když zpívá sám a když vystupuje s orchestrem. Berlioz také formuloval konkrétní doporučení k dosažení harmonických efektů: jak rozdělit každou nástrojovou sekci, jakou

roli tato sekce sehrává v celkovém zvuku a harmonii; jak zkombinovat nástroje, jak je seskupit a jak s jejich pomocí dosáhnout zvukových kontrastů. A samozřejmě měl doporučení i pro proces zkoušení, jednak ke zkouškám jednotlivých sekcí, jednak zkouškám celého orchestru či sboru. Zejména pro velké orchestry a sbory navrhl konkrétně tento systém: „Dirigent musí jmenovat dva pomocné dirigenty, jejichž úkolem na generálních zkouškách je nespouštět z něj oči, když udává doby, a předávat tuto informaci masám sedícím příliš daleko od středu. Dále musí zvolit vedoucího každé hlasové a nástrojové skupiny. S nimi by měl mít předzkoušky, kde jim vysvětlí, jak vést skupinové zkoušky jim svěřené. Vedoucí jednotlivých sborových hlasů budou cvičit s každým hlasem zvlášť a pak se všemi dohromady. Zkoušky orchestru se řídí stejným principem – každá nástrojová sekce cvičí zvlášť. Nakonec se celý orchestr a sbor sejdou pod vedením dirigenta.“⁶ Berlioz jako dirigent významně ovlivnil mnoho hudebníků i dirigentů. Když začal vést orchestr, neměl k tomu žádné speciální vzdělání, avšak vypracoval se zkoušením a uváděním starší, snazší hudby. Spontani kritizoval jeho rozmáchlá gesta, později však Halle podotkl, že Berliozovy pohyby přinášely lepší kontrolu nad výsledným zvukem. Berlioz psal také o úloze dirigenta, zmiňoval se o technické stránce a inspiraci. Dirigent musí nejprve porozumět skladatelovým záměrům a posléze je předat orchestru. Pokud jde o volbu tempa, Berlioz tvrdil, že nejlepší je řídit se skladatelem, druhotně podle metronomických údajů, zatímco dirigentův instinkt připadá v úvahu až na posledním místě. Význam **Richarda Wagnera** (1813–1883) jako dirigenta zhodnotil J. A. Bowen: „Mendelssohn se nezabýval původním zvukem skladby navenek; byl věrný notovému zápisu a vnitřnímu duchu skladby, což vyústilo ve styl interpretace, jež se snažila o transparentnost tím, že nebude do díla vnášet žádné změny dynamiky nebo tempa. Berlioz byl ještě konkrétnější, kromě tempa, dynamiky a formy považoval za základní předpo-

klad integrity skladby i barvu a orchestraci. Horoval pro reprodukcího umělce, který jen prezentuje skladatelovo mistrovské dílo. Wagner stál v popředí nového přístupu, kdy umělec může tvořit a zároveň tvrdit, že se navrácí k původnímu duchu díla a skladatelově původní interpretaci. V důsledku toho Wagner proměnil Mendelssohna a Berliozova reprodukcího umělce v moderního tvůrčího interpreta.“⁷ Wagnerova kniha „O dirigování“ vyšla roku 1869. V celém tomto díle se snažil předat své zkušenosti s interpretací i to, co se naučil od jiných dirigentů. Věnoval se zejména Beethovovým skladbám, ale kritizoval i některé názory starších dirigentů. Wagner se soustředil zejména na tempo. Pro něj se stalo „prubířským kamenem kvality provedení“⁸. Wagner hovořil o dvou parametrech, podle kterých se dá určit správné tempo: schopnost zazpívat melodii a porozumět jí a také schopnost porozumět duchu skladby. Jestliže je hráč schopen vyzpívat svou melodii, pak je možné najít to správné tempo. Wagner napsal, že „jen správné porozumění melodii umožňuje nasadit správné tempo; tyto dva prvky jsou neoddělitelné“⁹. Na druhé straně však Wagner zmínil i porozumění duchu skladby: je třeba zvolit správné tempo podle skladatele a historického období, kdy byla skladba napsána. Dirigent musí mít přehled o hudební historii a vždy se snažit přiblížit skladatelovým záměrům. Někteří skladatelé jako Mozart a Haydn používali výhradně italská označení tempa jako Andante či Allegro a dirigent musí vědět, co pro každého z nich znamenala. Ve starší hudbě, například u Bacha, skladatel téměř nikdy tempo nijak nevyznačoval. Úkolem dirigenta je porozumět skladatelově melodii a jak řekl Wagner, poznámky o tempu jsou k ničemu, pokud se nedokážeme vcítit do hudby a jejího charakteru. Wagner si stěžoval, že soudobí dirigenti volí často příliš rychlá tempa. Někteří kritici však zároveň uvádějí, že Wagnerova rychlá tempa byla rychlejší, než bylo zvykem, a naopak pomalá tempa pomalejší. Wagner též poukazoval na to, že v průběhu

skladby dochází v důsledku změn výrazu i ke změnám tempa. Tempové změny Wagner nazývá „pravou podstatou hudby“. Jedná se o nový prostor pro kreativitu interpreta. Henry Smart (kritik londýnského listu *The Sunday Times*) o Wagnerově dirigování napsal: „Za prvé, všechny rychlé věty uvádí rychleji než kdokoli jiný; za druhé, všechny pomalé věty hraje pomaleji než kdokoli jiný; za třetí, před důležitým místem či návratem tématu – zejména v pomalé větě – udělá přehnané ritardando; a za čtvrté, rychlost allegra – dejme tomu v předešlé první větě (overture of the first movement) sníží o pl-

nou třetinu, když nastoupí zpěvná fráze.“¹⁰ V kontrastu s hudebníky 18. století, kteří hráli přesně podle notového zápisu, Wagner jako první zdůraznil výrazové možnosti interpretace. Jako jeden z prvních také kladl důraz na zachování skladatelova záměru a ducha jeho díla. Ovlivnil následující generace svým způsobem interpretace hudby, konkrétně pojetím tempových změn, hlu-
bokým porozuměním akustice a principem kontinuity zvuku, který uplatňoval jednak ve svých vlastních dílech, jednak ve skladbách klasicistických autorů, jako byli Mozart či Beethoven.

Poznámky

- 1 Mendelssohnův dopis rodině z 26. 5. 1829. In Sebastian Hensel, *The Mendelssohn Family*. In GALKIN, E. W. *A History of Orchestral Conducting in Theory and Practice*, s. 498.
- 2 WAGNER, R. *On Conducting. A Treatise on Style in the Execution of Classical Music*.
- 3 MURCHARD. *Discovery of Ancient Greek Tablets Relative to Music*.
- 4 DERVIENT, E. *My Recollections of F. Mendelssohn Bartholdy and His Letters to Me*. In GALKIN, E. W. *A History of orchestral conducting in theory and Practise*, s. 508–509.
- 5 BERLIOZ, H. *A treatise on Modern instrumentation and orchestration*.
- 6 BERLIOZ, H. *A treatise on Modern instrumentation and orchestration*.
- 7 BOWEN, J. A. *Mendelssohn, Berlioz, and Wagner as Conductors*.
- 8 WAGNER, R. *On Conducting. A Treatise on Style in the Execution of Classical Music*.
- 9 WAGNER, R. *On Conducting. A Treatise on Style in the Execution of Classical Music*.
- 10 BOWEN, J. A. *Mendelssohn, Berlioz, and Wagner as Conductors*.

Literatura

1. BERLIOZ, H. *A treatise on Modern Instrumentation and Orchestration*. Dostupné na www.hberlioz.com/Scores/BerliozTreatise.html
2. BOWEN, J. A. *Mendelssohn, Berlioz, and Wagner as Conductors*. *Performance Practice Review*: Vol. 6: No. 1, Article 4. DOI: 10.5642/perfpr.199306.01.04
3. BOWEN, J. A. *The Cambridge Companion to Conducting*. Cambridge University Press – Online Publication, September 2011. ISBN 9781139002011
4. GALKIN, E. W. *A History of Orchestral Conducting in Theory and Practise*. Pendragon Press, 1988. ISBN 978-0-918728-47-0
5. LAWSON, C. (ed.) *The Cambridge Companion to Orchestra*. Cambridge University Press – Online Publication, September 2011. ISBN 9781139002066
6. WAGNER, R. *On Conducting. A Treatise on Style in the Execution of Classical Music*. Dostupné na www.gutenberg.org/cache/epub/4523/pg4523.html

Résumé

Studie se zabývá vývojem dirigentské techniky v 19. století, a to hlavně ve Francii a Německu. Uvádí tři hlavní způsoby řízení orchestru, tj. od klavíru, houslovým smyčcem a po-

mocí taktovky. Ve druhé části se soustředí na přínos F. Mendelssohna-Bartholdyho, H. Berlioze a R. Wagnera.

Klíčová slova: orchestr, dirigování, taktovka, Mendelssohn-Bartholdy, Berlioz, Wagner.

Key words: orchestra, conducting, baton, Mendelssohn-Bartholdy, Berlioz, Wagner.

Elena Gonata se narodila r. 1983 na Kypru. Absolvovala obor hudební výchova – sbormistrovství na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy. Magisterský titul získala také v oboru orchestrální dirigování na University of York (Anglie). Od r. 2014 je studentkou doktorského studia na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty UK. V době studia v Praze vedla smíšený sbor 440Hz. V letech 2011–2013 vyučovala hudbě na Kypru. V roce 2015 se stala hudební ředitelkou souboru Episkopi Military Wives Choir a od r. 2016 zastává tutéž pozici u Akrotiri Military Wives Choir.



Music and Folkloristic Activities of Zdeněk Kašpar, a Wallachian Musician and Collector

JAN CHUMCHAL, JIŘÍ KUSÁK



Summary

The study focuses on the personality of a musician, teacher, arranger and collector of Wallachian folk songs. It primarily deals with his collecting and publishing activities related to the issues of music and folkloristics. The first part of the study defines the region of Wallachia in the context of Moravia and describes Zdeněk Kašpar's personality. The second and third part deal with his collecting activities and subsequent publications of music and folkloristic articles in various periodicals.



Introduction

Zdeněk Kašpar is an important figure in Wallachian folk culture. During his life, he was a violin player and leader of the Jasénka dulcimer music band. In addition, he collected and adjusted folk songs, composed works on Wallachian topics and worked as a teacher. He shared all of his experience in his publications. This work focuses on Zdeněk Kašpar's publishing and collecting activities, since they are both mutually dependent and intertwined and open up new perspectives of viewing this figure, who has so far been mainly presented as a musician and adjuster of folk music. These are the reasons why we are presenting these activities of Zdeněk Kašpar and our findings in this study.

not abound in valleys with a mild climate and quality soil. The geographic conditions lend the region a specific character and distinguish it from the neighbouring regions of Haná and Moravian Slovakia. However, the regions occupying the north of Moravia (Lachia and Silesia) have conditions resembling Wallachia.¹

The Wallachian folk culture was formed not only by the geographic conditions outlined above, but also by the gradual settlement and assimilation of new inhabitants in the course of the so-called Wallachian colonisation. The first inhabitants settled in the areas with fertile soil and the areas lying in higher altitudes in the 13th and 14th centuries. In this case, it was an internal Moravian colonisation, when the region attracted mainly people from Bohemia, Moravia and Silesia. The Wallachian colonisation mentioned above defined the character of the Wallachian folk culture. This process took place in the late 15th century.² The colonisation continued in the 16th–18th centuries, when people arrived in the mountain regions and established new settlements and pastures. These areas attracted mainly the less affluent



1. Ethnographic definition of Wallachia in the context of Moravia

The territory of Moravian Wallachia is situated in the Carpathian mountains in the east of Moravia. Most of the territory is a hilly or mountainous landscape. The second largest part of the region is occupied by woods and pastures situated above arable lands. On the other hand, the region does

inhabitants from the Wallachian valleys as well as people from other parts of Moravia, Silesia and Slovakia.³

The colonisers' arrivals and gradual assimilation in the 16th and 17th centuries interfered with a large spectrum of the indigenous population's ways of life. They were a major influence on the economy in the mountainous areas, where they introduced a new method of keeping livestock - the so-called mountain meadow pasture. From the current perspective, they enriched all attributes of the Wallachian folk culture and that is why Wallachia is one of Moravia's most intriguing regions.⁴

2. Zdeněk Kašpar's personality (1925–2002)

Zdeněk Kašpar was born in the village of Jasénka, which is now a part of the town of Vsetín. He devoted his entire life to his greatest passion: music and mainly Wallachian folk music. He was born into a family of musicians; his mother knew countless folk songs and would often sing them on numerous occasions. His father, who worked as a turner, played in the Old Boys, his own jazz band, and introduced the violin to his seven-year-old son. Zdeněk Kašpar started studying the violin under Augustin Blahutka⁵, when he was twelve. After he completed primary school, he started to study at Vsetín grammar school, where he sang in the choir. However, he did not complete his studies at grammar school and did not pass the secondary school leaving exam until 1945 when he was training to be a teacher in Valašské Meziříčí. He acquired his musical teacher training at the pedagogical institute in what was then the town of Gottwaldov. He started his teaching career in Liptál, but was relocated to Velké Karlovice two months later. He pursued his teaching career for nearly forty-one years.⁶

He is closely tied to Wallachia and its folklore as a founder and long-standing leader of the Jasénka dulcimer band, a composer, adjuster and collector of

folk songs. His activities targeted a wide range of folk culture's attributes. However, his greatest contribution is in the area of folklore music and dancing. He published several CDs with the Jasénka dulcimer band. *Jasénka* (1974), *Hraje Jasénka* (1992), *Trvalky* (1998) and *Přes Javorník chodník* (2001). Nearly all of the songs on these records were collected and adjusted by Zdeněk Kašpar.⁷ The Jasénka dulcimer band and folklore company cooperated with Czech Radio Ostrava and Czechoslovak Television. He also collaborated with the Wallachian folklore company Vsacan on the filming of the *Robbed Landlady* fairy tale.⁸ At present, the Jasénka dulcimer band and folklore company still draw on his legacy.⁹ The influence Wallachian folk song exerted on him was so great that he composed several works inspired by Wallachia while he was studying at the folk music school in Ostrava.¹⁰ He did not turn away from Wallachian folk song even in his teaching career. On the contrary, he attempted to incorporate it in his music lessons and rouse his students' interest in Wallachian folk culture.

Kašpar's music and folkloristic interests were not manifested only in his activities in the Jasénka dulcimer band or in his extensive adjusting works. He made an immense contribution as a collector and publisher of works on musical and folkloristic topics. He intended to publish his knowledge, experience and records of his collecting and musical activities in collections mapping Wallachian folk music in the area of Velké Karlovice. However, he managed to publish only three collections during his life; the fourth collection was published after his death in 2006.¹¹

3. Collecting activities

Four books and collections which Zdeněk Kašpar helped prepare have been published up until now. The first three of these publications can be described as Wallachian folk song books. The last work focuses on Wallachian folk dances and



songs accompanying these dances. Zdeněk Kašpar collaborated on the last collection with ethnographer Zdeňka Jelínková, but was unable to complete his work. After Kašpar's death, his granddaughter Klára Cisáriková (née Kašparová) accepted this challenge and her cooperation with Zdeňka Jelínková led to a unique work dealing with Wallachian folk dances. Though Zdeněk Kašpar did not participate on the publishing of this collection directly, his collections and records are the main content of the entire work.¹²

Kašpar commenced his collecting activities in the 1940s, mainly because he was interested in Wallachian culture and also needed to establish the repertoire of songs for the new Jasénka folklore company. In addition, Kašpar's main urge to engage in these activities was: "*A desire to examine the source of the peculiar feature of the Wallachian folklore and the search for the remnants of the folk musical tradition.*"¹³ As regards the sheer volume of the material collected, Kašpar's contribution is on a par with that of Arnošt Kubeša or Jan Nepomuk Polášek.¹⁴ A significant part of Kašpar's collections is kept by various family members; hopefully, the family will make it possible to publish these materials too.

*Padesát valašských písní ze Vsetína*¹⁵

The first collection was issued by the Ostrava Regional Centre for Culture in cooperation with District Centres for Culture in the towns of Gottwaldov and Vsetín. In his foreword, Kašpar summarises his collecting activities and asserts his interest in the Wallachian folk culture in a general context. The foreword makes it clear that Zdeněk Kašpar intended to publish collections, each focusing on specific types of songs and dances, as well as collections recording folk musicians playing.

The collection of songs presents fifty Wallachian songs from diverse categories; there are dance songs, love songs, loud songs, military ones and others. He often inserted short comments explaining the typical occasion on which a particular song

was sung or who sang a particular song. Some of the songs are also accompanied by tempo marks and information about the type of dance suitable for this song. Rarely, he also includes alternative variants of melodies or lyrics of a song. The advantages of this collection include the fact that it contains a local dialect dictionary, a great aid for anyone who is not familiar with some of the phrases. This song book is intended not only for lovers of folklore, but also for the broad public, and emphasises the great diversity of folk music in Wallachia.

*Čí je to svadběnka*¹⁶

Zdeněk Kašpar published his second earliest publication *Čí je to svadběnka* with the support of the Zlín Centre for Cultural Services and in cooperation with the Vsetín Centre for Culture in 1988. The collection fills the gap in our knowledge of the Wallachian wedding ceremony. Kašpar set out to capture and describe the chronology of the regional traditional wedding. In the foreword, the author describes the publication as a song book.

It is an informative work mapping the traditional Wallachian wedding ceremony with all its parts. In the introduction, the author provides a brief and concise description of the Wallachian wedding. The individual parts of the books deal with particular stages of the wedding ceremony and present different variants of the lyrics of Wallachian wedding songs. If we approach the book critically, we may identify some minor drawbacks: the scores are included at the end of the book and readers have to search for individual songs according to marks in individual texts, which makes orientation in the text difficult. However, the overall importance of this book cannot be doubted, as similar works dealing with the wedding ceremony in Wallachia are few and far between; this book is unique in the regional context.¹⁷

*Valašský zpěvník pro školy vsetínského okresu*¹⁸

Another song book mapping the songs collected by Kašpar was published in 1999.

The song book was intended to become a teaching aid for music lessons at primary schools. This is a proof of the fact that Zdeněk Kašpar always used his collections in music lessons and presented Wallachian folk music as a part of the more general issues of Wallachian folk culture. The song book contains a wide range of folk songs; however, its visual style is outdated¹⁹ and requires a re-edition. In spite of all this, it is a suitable didactic aid which music teachers may still find very useful.

*Zahraj ně, hudečku*²⁰

Zdeněk Kašpar prepared this publication with ethnographer Zdeňka Jelínková, but was unable to complete his work. It was not published as a book until 2006, when Zdeněk Kašpar's granddaughter processed his material. In the introduction, Klára Cisáriková states that she tried to interfere with the original material prepared by Kašpar as little as possible and limited her role to that of an editor. The entire content of the book is evidence of the fact that Kašpar did not prefer music to other attributes of Wallachian culture, but viewed the mutual dependence of music and the general culture.

The contribution of this book lies in that it presents a complete overview of traditional Wallachian folk dances. It describes Wallachian dances of all styles: circular and spinning dances, figural dances with spinning elements, figural dances with circular elements, mixed circular dances, kalamajka, line dances, column dances and dance games. Each characteristic and description of a dance is accompanied by examples of songs with scores. Klára Cisáriková and Zdeňka Jelínková helped publish a singular publication which offers ample material for folklore companies focusing on the region of Wallachia or for music teachers seeking inspiration for musical and moving activities.

4. Publishing activities – articles in periodicals

Zdeněk Kašpar's publishing activities related to the Wallachian folk culture can

be divided into two main categories. One category involves articles popularising folklore topics. The other category is comprised of professional articles of a music and folkloristic nature.

In both cases Zdeněk Kašpar focuses on various attributes of Wallachian folk culture such as clothing, musical folklore, dancing folklore or the development of the folklore movement in Wallachia. His articles appeared most frequently in the periodicals of Dolina Urgatina and Valašsko; they were also featured elsewhere, in *Folklor*, *Lidová tvořivost* and *Taneční listy*, albeit less often. Between 1947–1999 Kašpar published eleven articles, four of which can be classified as professional articles.

In addition to articles, Kašpar often published songs recorded in the course of his collecting activities. They appeared in the periodicals of *Dědina pod Beskydem* and *Valašsko*.²¹ *Dědina pod Beskydem* published five songs and *Valašsko* featured seven songs.

a) Popularising articles on folklore topics

Kašpar's popularising articles on folklore topics were published in the magazines *Folklor*, *Valašsko*, *Dolina Urgatina*, *Lidová tvořivost*, *Taneční listy* and *Nová svoboda*. Except for in the last of the magazines, Kašpar mainly focused on the issues of folk culture and culture in general.

The article entitled *Vyznání primáše Zdeňka Kašpara*²² was published in the *Folklor* monthly. Kašpar publishes a concise article summarising his collecting activities and demonstrates an interest in publishing collections of his records of songs, dances, folk musicians' styles of rendition of songs and their repertoire. The article proves that Kašpar intended to publish all of his knowledge, findings and experience.

His popularizing article entitled *Ze Vsetína do Bukurešti*²³ proves that Kašpar also took notice of other folk cultures, not only that of Wallachia. Whenever he travelled abroad, he would notice the elements of other folk cultures, for instance the Romanian folklore.

The article describes a sixteen-member folk band and outlines its exact make-up.²⁴

Zdeněk Kašpar often pointed out the decline of folk songs caused by new trends. He disliked dancers' and singers' unwanted passivity at folk festivals. He deals with these issues in his article entitled *O našich písničkách*.²⁵ He also notices the issues concerning the development of folk songs, mainly from the perspective of the metamorphoses of tunes from old religious keys into new major and minor keys. The urban way of life influenced the traditional Wallachian culture; however, as Kašpar believed, people's interest in the latter always grew.

Topics similar to those in the second half of the previous articles appear in his article entitled *O některých zkušenostech našeho souboru v pořádání lidových zábav*.²⁶ First of all, it must be noted that this article was published in 1952 and reflects the then political and social perception of reality. However, if we overlook the political topics of the class struggle, the article contains statements which can be translated into the current context. For example, he criticises consumers' passive reception of music at festivals or the poor quality of musical performance at various festivals. He pointed out that the organisers of festivals invited poor bands which played popular hits for fear of losing audiences. Without exaggeration, one can say that this is his most bitter article decrying the standard of folk festivals and other cultural events at that time.

His shortest article entitled *Jasénka rozdávala radost*²⁷ from 1975 appeared in the *Nová svoboda*, a communist daily. This article is an interview with Zdeněk Kašpar, the then leader of the Jasénka company, who evaluated the company's participation in the 40th international folkloristic festival in Nice, France.

*25 let souboru Jasénka*²⁸

The Jasénka Wallachian folklore company is one of Wallachia's oldest organisations of this kind. Zdeněk Kašpar, the long-standing leader of the company, presents

the continual development of the company in the article (the article was published on the occasion of the company's 25th anniversary). This text was targeted at the broad public and can be used as a source for anyone studying the folklore movement in Wallachia.

*Cesta souboru lidových písní a tanců ČSM*²⁹
*Jasénka*³⁰

This article depicts the origins of the Jasénka company from its establishment until 1952. The article makes it clear that the company's main source of material were the collections by Arnošt Kubeša and Jan Nepomuk Polášek. The article first mentions one of Šverca's best known³¹ collections, but also reflects on the company's first experience of the folklore festival in Strážnice. However, the article also mentions so-called new works³², which both Kašpar and Jasénka were interested in and included in their repertoire in the 1950s.

b) Professional articles

Kašpar published four articles that fall within the category of professional musical and folkloristic texts. The first one was published under the name *Od píšťal a gajd k cimbálové muzice* in the *Valašsko* monthly in 1966. The second one was entitled *Po stopách starobylosti valašské písně* and appeared in *Dolina Urgatina* in 1950. His third article *O jedné karlovarské písničce* was featured in *Dolina Urgatina* again in 1950 and his last article *Folklovní hnutí na Vsacku* appeared in *Folklor* in 1996.

All of these articles meet the criteria for professional papers. However, Kašpar always sought to write in a style which would appeal not only to experts but also to the general public. The major contribution of the articles mentioned above lies in a clear and concise description of Wallachian folk songs and the historical development of the folklore movement in Wallachia. These articles may be beneficial for contemporary dulcimer bands or for experts studying the regional folklore.

*Od píšťal a gajd k cimbálové muzice*³³

Zdeněk Kašpar's most extensive paper maps the development of folk bands in the Vsetín region from individual bagpipers³⁴ up to the traditional make-up of dulcimer bands, which has been preserved to this day. This is the context in which he examines the influence individual musical instruments exerted upon melodic developments of Wallachian songs. Kašpar describes the events in a chronological order and supports his findings with quotations of historical sources. He also presents eye-witnesses' statements which he recorded during his collecting activities mainly in the area of Velké Karlovice, which is where a majority of the material collected comes from.

The article is accompanied by a collection of footnotes. The entire article also contains period photographs and music scores corresponding with the content. In the context of Wallachian musical folklore, the article offers a concise and clearly structured outline of the development of Wallachian dulcimer bands and their instrumental composition. It also demonstrates Zdeněk Kašpar's fascination with bagpipers and local musicians, mainly the famous Jan Pelár band.

In addition to the issues mentioned above, the opening page presents a fact which can be transferred to the current context of dulcimer bands in Wallachia. Zdeněk Kašpar literally writes: "Yes, the tempestuous development of the interpretation of folklore after 1945 on the one hand diversified folk bands according to their technical competences and according to the level of adjustments (from transcription and reconstructions of original material up to composition experiments on the very brink of folklore), but on the other hand it helped form an idea of a standard (sic!) dulcimer band, which erased the minute regional differences."³⁵

From the current perspective, we can say that similar issues concerning adjustments of folk songs, dulcimer bands' repertoire and regional differences in rendition are still topical and frequent sources of debates

among folklorists. Kašpar himself always sought a sensitive approach towards folk songs in order to preserve its original substance and nature.

*Po stopách starobylosti valašské písně*³⁶

While collecting his material, Kašpar deepened his knowledge of Wallachian folk songs and searched for their origins. Like other authors, he pondered the question of the extent to which the mountain pasture culture had influenced the Wallachian folk culture. In other words, whether the Wallachians who colonised the mountain areas influenced the indigenous population's way of life. Kašpar examined these influences and pointed out particular cases which he had discovered in Wallachian folk songs. The sheet music material helps capture the styles of playing individual instruments in bagpipe or dulcimer bands.

The entire text is structured so that it first deals with the Wallachian shepherds' influence on the indigenous woodland culture and then goes on to present particular examples of this influence. In the context of dance folklore, he clarifies differences and describes the dances typical of the Wallachian region: the dances are called valaská, valaský and povalasky.³⁷

The article may introduce folklore novices and music teachers to the issues of the developments of the Wallachian folk culture, dance folklore and musical folklore.

*O jedné karlovské písničky*³⁸

Though the text is written in a popularising tone, it presents important facts. It is evidence of Kašpar's long-term examination of songs from Velké Karlovice. It presents one song as an example illustrating the gradual development of folk songs and the influence of brass bands and other instruments upon their melody. Kašpar refutes the statement contained in the first part of *Valašské písničky* by Arnošt Kubeša and Jan Nepomuk Prášil, namely the statement that songs with triplets and syncopes never occurred in the Velké Karlovice region. Kašpar supports his

assertion by the example of the song *Aj, Javorník, Javorník*. This article is another proof of Kašpar's affection for the area of Velké Karlovice, which he considered one of very few locations not affected by the urban way of life.

*Folklorní hnutí na Vsacku*³⁹

This is an outline of the development of the folklore movement in the Vsetín region. The article highlights two folklore companies from Vsetín, which he helped establish, i.e. Vsacan and Jasénka. However, he does not neglect other companies which came into existence in Nový Hrozenkov or Liptál. In the introduction, the author admits that he is mainly interested in the Jasénka folklore company and it is true. This bias does not deteriorate the quality of the article, which presents a well-arranged development of the folklore movement in various parts of this sub-region.

Conclusion

Zdeněk Kašpar's publishing activities focused on Wallachia's folk culture and

primarily the music folklore. He always attempted to put his findings in the context of broader attributes of the folk culture and social developments in the region. His song books contained mainly Wallachian songs which he had recorded. His collections contain numerous songs from Velké Karlovice, where he worked as a teacher; however, he did not neglect other areas of the Wallachian region. His song books and book *Zahraj ně, hudečku* enriched the range of sources which both folklorists and the general public may benefit from.

Kašpar shared his experience of collecting folk songs in articles featured in many different periodicals. His minor articles focused on the Jasénka folklore company and dulcimer band, reflected upon the then social attitudes towards local festivals, and, above all dealt with Wallachian folk songs and their specifics. His professional articles may serve as an initial introduction to the issues of music folklore and development of the folklore movement in Wallachia.

Notes

- 1 ŠTIKA, J. *Etnografický region Moravské Valašsko: vznik a jeho vývoj*. Ostrava: Profil, 1973, p. 25.
- 2 The mountain regions of Slovakia and Silesia were the original home of shepherds who are referred to as the Wallachians in period sources and who colonised Wallachia. Their ethnical make-up is not known. However, one may form a view according to the regions which they migrated from. These regions included Slovakia, Poland, Ukraine and Romania.
- 3 ŠTIKA, J. *Etnografický region Moravské Valašsko: vznik a jeho vývoj*. Ostrava: Profil, 1973, pp. 25–27.
- 4 ŠTIKA, J. *Etnografický region Moravské Valašsko: vznik a jeho vývoj*. Ostrava: Profil, 1973, pp. 26–27.
- 5 KAŠPAROVÁ, K. *Osobnost Zdeňka Kašpara v kontextu folklorního hnutí na Valašsku po roce 1945*. Dissertation. Brno: Masaryk University, Faculty of Arts, 2006, pp. 5–8.
- 6 CHUMCHAL, Jan. *Lidová kultura Valašska v kontextu 20. a 21. století. (vybraná problematika)*. Ostrava, 2015. Dissertation. Ostrava University, Pedagogical Faculty, pp. 47–48.
- 7 CHUMCHAL, Jan and Jiří KUSÁK. Uměleckému profilu Zdeňka Kašpara (1925–2002) v kontextu lidové kultury Valašska. In: *Horizonty umění 3. Akadémia umení v Banskej Bystrici*, 2015. pp. 90–97. ISBN 978-80-89555-57-4.
- 8 MIKULCOVÁ, M., GRACLÍK, M. *Kulturní toulky Valašskem*. Issue 1. Frýdek-Místek: Alpress, 2001, p. 130. ISBN 978-807-2186-495.
- 9 PAVLICOVÁ, M., UHLÍKOVÁ, L. *Od folkloru k folklorismu: slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Strážnice: Ústav lidové kultury, 1997, pp. 54, 155–156. ISBN 80-861-5606-0.
- 10 *Bandits' Suite and Wallachian Rhapsody*.

- 11 CHUMCHAL, Jan and Jiří KUSÁK. Uměleckému profilu Zdeňka Kašpara (1925-2002) v kontextu lidové kultury Valašska. In: *Horizonty umenia* 3. Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2015. pp. 90–97. ISBN 978-80-89555-57-4.
- 12 KAŠPAR, Z. *Zahraj ně, hudečku: valašské tance z rukopisných sběrů Zdeňka Kašpara*. Issue 1, Vsetín: Občanské sdružení Jasénka, 2006, 261 p. ISBN 80-239-7264-2.
- 13 KAŠPAR, Z. *Padesát valašských písní ze Vsetína*. Vsetín: Krajské kulturní středisko v Ostravě, Okresní kulturní středisko v Gottwaldově, Okresní středisko ve Vsetíně, 1982, pp. 1–2.
- 14 Collectors of Wallachian folk songs. Arnošt Kubeša helped to establish for instance the Meziříččan, a folklore company in Valašské Meziříčí. Jan Nepomuk Polášek worked as a teacher in the town and was also a role model for Zdeněk Kašpar. A. Kubeša and J. N. Polášek cooperated on publishing collections of Wallachian folk songs, such as Valašské písničky I.–VI.
- 15 KAŠPAR, Z. *Padesát valašských písní ze Vsetína*. Vsetín: Krajské kulturní středisko v Ostravě, Okresní kulturní středisko v Gottwaldově, Okresní středisko ve Vsetíně, 1982, 55 p.
- 16 KAŠPAR, Z. *Čí je to svadběnka. Valašské svatební písně ze Vsacka*. Vsetín: Středisko kulturních služeb Zlín, Okresní kulturní středisko Vsetín, 1990, 252 p.
- 17 KAŠPAR, Z. *Čí je to svadběnka. Valašské svatební písně ze Vsacka*. Vsetín: Středisko kulturních služeb Zlín, Okresní kulturní středisko Vsetín, 1990, 252 p.
- 18 KAŠPAR, Z. *Valašský zpěvník pro školy vsetínského okresu*. Vsetín: Středisko služeb školám, 1999, 112 p.
- 19 The song book is in ring binding, which is why it may be viewed by the public as inferior quality.
- 20 KAŠPAR, Z. *Zahraj ně, hudečku: valašské tance z rukopisných sběrů Zdeňka Kašpara*. Issue 1, Vsetín: Občanské sdružení Jasénka, 2006, 261 p. ISBN 80-239-7264-2.
- 21 The Valašsko magazine changed its name several times and was known as the Valašsko vlastivědná revue at one point during its existence. The periodical Dolina Urgantina became a part of this magazine.
- 22 KAŠPAR, Zdeněk. Vyznání primáše Zdeňka Kašpara. In *Folklor*. 1999, vol. 3, No. 10, p. 122.
- 23 KAŠPAR, Zdeněk. Ze Vsetína do Bukurešti. In *Valašsko*. 1953, no. 2, pp. 16–19.
- 24 9 violins, 4 three-string counter violins, 2 two-string double-basses and a small dulcimer.
- 25 KAŠPAR, Zdeněk. O našich písničkách. In *Dolina Urgatina*. 1947, No. 1, pp. 59-60.
- 26 KAŠPAR, Zdeněk. O některých zkušenostech našeho souboru v pořádání lidových zábav. In *Lidová tvořivost*. 1954, vol. 5, p. 54
- 27 KAŠPAR, Zdeněk. Jasénka rozdávala radost. In *Nová svoboda*. 1975, 28.7, p. 2.
- 28 KAŠPAR, Zdeněk. 25 let souboru Jasénka. In *Taneční listy*. 1966, vol. 8, No. 1, p. 17.
- 29 The acronym of the Czechoslovak Youth Association.
- 30 KAŠPAR, Zdeněk. Cesta souboru lidových písní a tanců ČMS Jasénka. In *Lidová tvořivost*. 1952, vol. 3, No. 7, pp. 279–281.
- 31 Pašeráci tabáku.
- 32 Artificial and politically biased folk songs created in the style of Wallachian folk songs but referring to the people's democratic regime and the working classes. The collection contains songs about e.g. combine harvester drivers.
- 33 KAŠPAR, Zdeněk. Od píšťal a gajd k cimbálové muzice. In *Valašsko*. 1966, no. 10, pp. 82–91.
- 34 Nowadays widely known as dudy.
- 35 KAŠPAR, Zdeněk. Od píšťal a gajd k cimbálové muzice. In *Valašsko*. 1966, No. 10, p. 83.
- 36 KAŠPAR, Zdeněk. Po stopách starobylosti valašské písně. In *Dolina Urgatina*. 1951, vol. 5, pp. 16–19.
- 37 Valaská is also known as valašská točená. It is a pair dance in a 2/4 rhythm. It consists of three parts. Valaský: a pair dance of the Mazurka type, mostly danced in a 6/8 rhythm. It is also known as Starodávny. Povalasky: men's solo dance. It is also known as odzemek.
- 38 KAŠPAR, Zdeněk. O jedné karlovské písničce. In *Dolina Urgatina*. 19, vol. 4., 3, pp. 6–37.

39 KAŠPAR, Zdeněk. Folklorní hnutí na Vsacku. In *Folklor*. 1966, vol. 7, no. 7, pp. 379–383.

Literature

1. CHUMCHAL, Jan. *Lidová kultura Valašska v kontextu 20. a 21. století. (vybraná problematika)*. Dissertation. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, Pedagogická fakulta, 2015, 66 p.
2. CHUMCHAL, Jan and Jiří KUSÁK. Uměleckému profilu Zdeňka Kašpara (1925-2002) v kontextu lidové kultury Valašska. In *Horizonty umenia* 3. Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2015, pp. 90–97. ISBN 978-80-89555-57-4.
3. KAŠPAR, Zdeněk. Folklorní hnutí na Vsacku. In *Folklor*. 1966, vol. 7, no. 7, pp. 379–383.
4. KAŠPAR, Zdeněk. Po stopách starobylosti valašské písně. In *Dolina Urgatina*. 1951, vol. 5, pp. 16–19.
5. KAŠPAR, Zdeněk. Od píšťal a gajd k cimbálové muzice. In *Valašsko*. 1966, no. 10, pp. 82–91.
6. KAŠPAR, Zdeněk. Cesta souboru lidových písní a tanců ČMS Jasénka. In *Lidová tvořivost*. 1952, vol. 3, no. 7, pp. 279–281.
7. KAŠPAR, Zdeněk. 25 let souboru Jasénka. In *Taneční listy*. 1966, vol. 8, No. 1, p. 17.
8. KAŠPAR, Zdeněk. Jasénka rozdávala radost. In *Nová svoboda*. 1975, 28.7, p. 2.
9. KAŠPAR, Zdeněk. O některých zkušenostech našeho souboru v pořádání lidových zábav. In *Lidová tvořivost*. 1954, vol. 5, p. 54.
10. KAŠPAR, Zdeněk. O jedné karlovské písničce. In *Dolina Urgatina*. 1950, no. 4, pp. 36–37.
11. KAŠPAR, Zdeněk. O našich písničkách. In *Dolina Urgatina*. 1947, No. 1, pp. 59–60.
12. KAŠPAR, Zdeněk. Ze Vsetína do Bukurešti. In *Valašsko*. 1953, no. 2, pp. 16–19.
13. KAŠPAR, Zdeněk. Vyznání primáše Zdeňka Kašpara. In *Folklor*. 1999, vol. 3, No. 10, p. 122.
14. KAŠPAR, Z. *Zahraj ně, hudečku: valašské tance z rukopisných sběrů Zdeňka Kašpara*. Issue 1, Vsetín: Občanské sdružení Jasénka, 2006, 261 s. ISBN 80-239-7264-2.
15. KAŠPAR, Zdeněk. *Čí je to svadběnka. Valašské svatební písně ze Vsacka*. Vsetín: Středisko kulturních služeb Zlín, Okresní kulturní středisko Vsetín, 1990, 252 p.
16. KAŠPAR, Zdeněk. *Valašský zpěvník pro školy vsetínského okresu*. Vsetín: Středisko služeb školám, 1999, 112 p.
17. KAŠPAR, Zdeněk. *Padesát valašských písní ze Vsetína*. Vsetín: Krajské kulturní středisko v Ostravě, Okresní kulturní středisko v Gottwaldově, Okresní středisko ve Vsetíně, 1982, 55 p.
18. KAŠPAROVÁ, Klára. *Osobnost Zdeňka Kašpara v kontextu folklorního hnutí na Valašsku po roce 1945*. Dissertation. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2006, 144 p.
19. MIKULCOVÁ, Marie, GRACLÍK, Miroslav. *Kulturní toulky Valašskem*. Issue 1. Frýdek-Místek: Alpress, 2001, 389 p. ISBN 978-807-2186-495.
20. PAVLICOVÁ, Martina, UHLÍKOVÁ, Lucie. *Od folkloru k folklorismu: slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Strážnice: National Institute of Folk Culture, 1997, 238 pp. ISBN 80-861-5606-0.
21. ŠTIKA, Jaroslav. *Etnografický region Moravské Valašsko: vznik a jeho vývoj*. Ostrava: Profil, 1973, 87 p.

Résumé

Studie se zaměřuje na osobnost hudebníka, učitele, aranžéra a sběratele valašských lidových písní Zdeňka Kašpara. Zabývá se především jeho sběratelskou a vydavatelskou

činností v oblasti hudby a folklóru. První část studie přibližuje oblast Valašska v rámci Moravy a popisuje Kašparovu osobnost. Druhá a třetí část pojednává o jeho sběratelské činnosti a následné činnosti vydavatelské zahrnující několik sbírek a příspěvky do národopisných časopisů.

Klíčová slova: Zdeněk Kašpar, sběratelská činnost, vydavatelská činnost, Valašsko, lidová píseň, hudební folklor, folklorní soubor Jasénka.

Keywords: Zdeněk Kašpar, collecting activities, publishing activities, Wallachia, folk song, musical folklore, the folklore company of Jasénka.

Mgr. Jan Chumchal is a graduate from the Pedagogical Faculty of Ostrava university, where he studied a Master's study programme in Music Education for Secondary Schools and Civil Education for Elementary Schools. He has been a post-graduate student of Musical Theory and Pedagogy at Ostrava University since 2015. His dissertation deals with the personality of Zdeněk Kašpar (supervised by PhDr. Jiří Kusák, Ph.D.). In 2009–2015 he worked at a private arts school in Valašské Meziříčí as a teacher of flute, musical theory and guitar. At present, he teaches music education and civil education at a private grammar school in Ostrava. He is also the art leader and clarinet player in Jadernica dulcimer band.

PhDr. Jiří Kusák, Ph.D., graduated from the Pedagogic Faculty of Ostrava University, where he studied a doctoral study programme in Musical Theory and Pedagogy at the Department of Music Education of the Pedagogic Faculty of Ostrava University, where he has been teaching disciplines related to the didactics of musical education, music pedagogy, music psychology, music folkloristics and ethnic music since 2005. He has been the head of this department since 2013. Jiří Kusák is a member of the Centre for Regional Music Culture Studies, a research centre at the Pedagogic Faculty of Ostrava University. The centre conducts research into the history of Ostrava music culture in the 19th and 20th centuries and focuses on the history of general and professional musical education and folk musical activities in Ostrava in the period from 1890 to 1945. Jiří Kusák regularly lectures at foreign universities (Bulgaria, Malta, Portugal, Slovakia, Spain, Turkey) and participates in international conferences and symposiums.



Výslovnost latiny v duchovní vokální hudbě renesance a baroka

ČENĚK SVOBODA



Summary

The text is discussing different pronunciation of Latin language in early sacred music. It is summarizing all the models of Latin spelling that we can meet nowadays in the world of music. It suggests to the choirmasters how to pronounce the Latin in different historical and geographical rounds of the early music. At the end it adds some questions to discuss.



Už mnohokrát během své sborové praxe jsem čelil dotazům, proč a jak kterou latinskou hudbu vyslovovat. Ne vždy má člověk po ruce ty správné argumenty, aby „dotěrné šťouraly“ ze sboru dostatečně přesvědčil. Proto si dovoluji nabídnout **instantní příručku argumentů pro sbormistry**, která se v takové situaci zachovat, aniž by museli ztratit glanc, poslední zbytky nervů nebo třeba posledního zpívajícího basa ve sboru. V našem regionu (mám na mysli část Evropy se čtyřmi ročními obdobími a bohatou produkcí piva a štrúdlu) se dnes vyslovuje latina v principu pěti různými způsoby:

- 1) Tzv. restituovaná latina, obnovovaná kongresy latiníků podle nejnovějších historických bádání
 - 2) Různé národní variace latiny, tedy aplikace domácí fonetiky na ubohý mrtvý jazyk (obvyklé u nás)
 - 3) Francouzská varianta latiny
 - 4) Italská varianta latiny
 - 5) Německá varianta latiny
- S každou možností se teď musíme vypořádat...



Restituovaná latina

Sboristé jsou nebezpečně vzdělaná čeládka a občas se mezi nimi najdou specialisté na latinu, kteří vás budou informovat o nejnovějších bádáních a požadovat čistou autenticitu (= restituovanou výslovnost). Klasik by pravil: „restituovanou latinu nebrat“

a já dodávám, že se tímhle jazykem nejspíš hovořilo v antickém Římě a její vhodnost a autenticita pro hudbu 15.–20. století je tedy nulová. Krom toho není jednoduchá (kupříkladu „Caesar“ se čte „Kézar“, „Cicero“ = „Kikeró“ apod.)

Různé národní variace latiny

Z těch ovšem vyjímáme italskou, německou a francouzskou verzi latiny, což si objasníme později. Jinak je uplatnění domácí fonetiky obvykle nejpohodlnější variantou, protože zpěváci zpívají tak, jak jim zobáček narostl. Nicméně tohle řešení má poměrně zřejmé limity. Pokud bychom chtěli do důsledku aplikovat třeba českou fonetiku, například dvojvokál „ae“ budeme muset vyslovit jako dva vokály a tedy i dvě slabiky. Zkuste si to. Zní to hloupě a navíc to mění rytmiku skladby. Krom toho nám nikdo v zahraničí nebude rozumět a o autenticitě takového řešení nemůže být ani řeč. Fonetika národních jazyků se mnohdy tvořila později, než byla složena hudba, jejíž latinu takto chceme „znásilnit“.

Francouzská varianta latiny

Většina středověké hudby období Ars antiqua, Ars nova a také renesanční hudba až zhruba do roku 1550 byla frankofonní a její latina se tak řídila pravidly staré francouzské fonetiky. V době renesance navíc hudbu po celé Evropě šířili a učili frankovlámská skla-

datelé, kteří určitě latinu rovněž vnímali francouzsky. Proto nemůžeme tenhle fenomén ignorovat. Navíc při povaze francouzského ducha a neochotě měnit zažité tradice a vpouštět si k sobě cizáctví, můžeme směle předpokládat, že barokní skladatelé jako Lully, Rameau či Charpentier používali latinu s francouzskou fonetikou. A to může pro mnohé sbormistry znamenat osobní tragédii, protože tahle fonetika má smrtelně těžká pravidla, vzpírá se jakémukoli pokusu o osvojení a dramaticky mění barvu vokálů a celkové vyznění hudby. Ovšem pokud si zkusíte tuhle trnitou cestu proktestit, uslyšíte mnohé skladby v nové barevné variantě, která má něco do sebe. Pro příklad:

Crucifixus budeme číst „**Crūsifixüs**“, *Te Deum laudamus* čteme „**T(é) D(é)om Lo-dámüs, T(é) dominom confütemür**“, kde (é) je zavřené ploché „e“ s příměsí vokály „i“. *Tibi cherubim et seraphim* = *Tibi šerüba(m) e s(é)rafa (n)*, kde (m) a (n) jsou příslušné nosovky.

Confiteor unum baptisma = **Co(n)fit(é)or ünöm baptisma**

A pozor! Jde o francouzštinu historickou, ve které se ještě vyslovují některá t na konci slov (tedy „blíže latině“) a například „Il Roi“ se čte „Rué“, „bien“ se čte „bie (n)“. Pro zájemce doporučuji poslechnout si například některé francouzské nahrávky franko-vlámské hudby (například soubor Doulce memoire natočil krásné CD Requiem pro krále Francie od Eustacha du Carroy, jehož součástí je i vzletná pohřební arcibiskupova řeč v dobové francouzštině).

Italská varianta latiny

Od roku 1550, kdy se díky renesančnímu madrigalu poprvé objevila italština v hudbě vysoké umělecké kvality, nemůžeme její fonetiku uplatněnou v latině ignorovat. Drtivá většina hudby následujících 250 let byla úzce spjata s italským fenoménem, většina skladatelů se vzdělávala v Itálii, po Evropě se potulovala početná skupina špičkových italských zpěváků včetně kastrátů a stejně velká skupina instrumentalistů. Ti všichni mysleli latinu určitě italsky, a to tím spíš,

že italština se od latiny emancipovala velmi pozdě, až s díly Petrarky, Danta či Boccaccia. Až v té době začínáme nacházet hranice mezi italskou latinou a italštinou. Významným exportérem italské latiny se stala také opera. I zde vládli Italové. Drtivá většina pozdně renesanční, barokní a klasicistní hudby snese italskou latinu. Krom toho, italská latina prospívá zpěvnosti, latinské shluky souhlásek řeší elegantně a ve prospěch znělosti vokálů.

Příklady:

In excelsis čteme „**inekčelzís**“ – bez znovunaslovování „e“ u „excelsis“ a zvuk písmene z není drnčivě ostrý.

Hodie Christus in caelum ascendens – čteme „**Odié Kristus in** čélumašéndens“ (italové nefonují písmeno h).

Angelus ad virginem = **Andželus ad virdzi-nem**

Německá varianta latiny

Mohli bychom ji smést se stolu jako další irelevantní variantu národní výslovnosti, ale je v tom velký háček. Tahle výslovnost má totiž v německé protestantské tradici poměrně tuhý kořínek a už od baroka zůstává poměrně tradiční. Navíc se německá hudba emancipuje od italské již na počátku baroka, což je posíleno protestantským vymezením se proti italské „katoličnosti“ hudby. Zkrátka od Buxtehudeho přes Bacha k Mendelssohnovi a dále zde tahle tradice existuje a záleželo patrně na konkrétních podmínkách, zda interpret volil německou či italskou latinu. Opera a dvorská hudba byla určitě i v Německu italská (Zelenka, Haendel...), ovšem chlapecké sbory razily německou linii a s nimi se potkal i J. S. Bach. Ovšem zase – německá latina je pro nás těžká, vyžaduje přídechy u konsonant, různé kvality vokálů, různé vyslovení předního a zadního „ch“ atd.



Tabulka renesančních skladatelů a doporučení, jak jejich latinu číst a jak se přitom bránit

autor	druh výslovnosti	argumenty
Dufay, Ockeghem, Binchois ...	St.fr.	1.frankovlámská generace, učí se doma a působí zde, pokud působili v Itálii, je to v době, kdy ještě italská hudba spala poklidným spánkem.
Desprez, Isaac, Verdelot ...	St. fr./italská	Jsou frankovlámové/ působili dlouho v Itálii.
Lassus (Orlando di Lasso)	St. fr./ita./(něm.)	Frankovlám/učí se v Itálii/žije dlouho v Německu. Žil v druhé polovině 16. stol, italskou latinu snese nejlépe.
Palestrina, Gabrieli, Gesualdo, Croce	italsky	Všichni Italové, žijí a pracují v Itálii.
Morales, Guerrero, Victoria	italsky	Všichni jsou Španělé, nicméně studují či žijí v Itálii.
De Monte, Gallus, Regnart	italsky	Ovzduší Rudolfova dvora mělo blíže spíš k Itálii, navíc skladatelé zde psali madrigaly.
Hassler, Praetorius, Schuetz	italsky/německy	Studovali v Itálii, psali madrigaly/ tradičně se v Německu zpívají německy, jsou to zakladatelé německých tradic.
Tallis, Byrd, Phillips, Morley	italsky	Všichni jsou Angličané, jejich výslovnost latiny je sice jiná, nicméně podobá se italské, což pro naše záměry postačí.

Tabulka barokních skladatelů a doporučení, jak jejich latinu číst a jak se přitom obhájit

autor	druh výslovnosti	argumenty
Monteverdi, Cavalli, Rigatti	italsky	Není důvod vyslovovat jinak.
Schuetz Schein, Scheidt	italsky/německy	Maestro se učil v Benátkách, psal madrigaly, ale dlouho dobu působil v Německu a Němci se nechtějí tradice vzdát, podobné platí i o jeho současnicích.
Buxtehude	německy	To je snad jediný autor, který neměl žádné pletky s Itálií, navíc ve vzdáleném Lubecku asi neměl ani italské zpěváky.
Lotti, Caldara, Scarlattiové	italsky	Není důvod vyslovovat jinak.
Lully, Charpentier, Rameau, Campra	starofrancouzsky	Na francouzském královském dvoře se cizáctví nikdy moc netrpělo, jediný Lully byl Ital, ale spíše se tím moc nechlubil.
Zelenka	italsky	Drážďanský dvůr byl hodně poitalštěný, podobně jako celá střední Evropa.
Fux, Tůma	italsky	Vídeňský dvůr měl k opeře a celému italskému fenoménu velmi blízko.

Černohorský	italsky	A to i přesto, že na něm leží patina „české“ latiny.
Vivaldi	italsky	Není důvod vyslovovat jinak.
Haendel	italsky	Maestro byl hudebním i stylovým kosmopolitou, nicméně učil se v Itálii a měl velmi blízko ke světu opery, sám byl ostatně špičkový operní skladatel. Italskou výslovnost ovšem na „Mesiáše“ aplikovat nedoporučuji...
Bach	italsky/německy	Jeho latinsky komponovaných skladeb je poměrně málo, jedna velká mše, čtyři mše malé – protestantské a to je vše. Nechci být ukamenován od drahých německých kolegů, neberu jim jejich tradiční výslovnost, ale Mše h-moll zní italsky moc krásně a hezky se zpívá, i když pro toto provedení není moc argumentů. Snad jen ten, že italská cantabilità nemohla minout největšího skladatele všech dob a navíc, že jeho dílo nelze zničit, ani kdybychom jej vyslovovali svahilsky.

Na závěr vám nasadím tři relativizační „broučky do hlavy“, kteří mohou poněkud komplikovat vše, co jsem zde výše uvedl:

1) Relativizační brouček do hlavy první: Renesanční i barokní hudba stojí na základní myšlence „ansámblového“ muzicírování. Nezná sborové skupiny, nezná hlasové vedoucí ani frontální sborové crescendo, institut společného dýchání či společného smyku. Zná naopak obsazení po jednom do hlasu, zná volnost a svobodu v rámci individuální interpretace jednotlivých složek ansámblu. Je tedy dost možné, že se lidé k takové hudbě sešli a zpívali podle toho, jak kdo byl zvyklý, a fonetikou, která mu byla vlastní, podobně jako třeba v madrigalové komedii, kde každý ze zpěváků zpívá jiným nářečím podle toho, z které části Itálie či Tyrol pochází.

2) Brouček druhý: Autorům bylo patrně jedno, v jaké fonetice se skladby zpívaly,

podobně jako bylo velmi variabilní nástrojové a hlasové obsazování (zejména v renesanci), ba dokonce transpozice skladeb byla velmi vágní a nejistá. Kupříkladu v Římě se zpívalo v jiném ladění než v Benátkách. Hudba byla živé řemeslo, nesvázaná ještě velikášstvím romantických géníů, kteří v každém díle zanechali kus svého velikého bytí, a tudíž ke svým skladbám a jejich interpretaci měli velmi pevný vztah.

3) Brouček třetí a poslední: Setkal jsem se s přístupem, že „Italsky vyslovovat si klidně můžu v Itálii, ale tady jsme v Čechách a bude to počesku“. Takový argument je motivován zčásti falešným národovectvím a provincionalismem a zčásti leností učit se něco nového. Ale pozor, každopádně přes něj „nejede vlak“. Srážka s takovým přístupem a člověkem obvykle bolí. Přeji vám co nejméně takových chvil a mějte se blaze...

Résumé

Článek nastiňuje problematiku různých výslovností latiny v duchovní vokální hudbě. Rekapituluje všechny podoby latiny, se kterou přicházíme do kontaktu, na příkladech uvádí její výslovnost. Dále v tabulce doporučuje sbormistrům, kterou latinu uplatnit v různých historických a geografických okruzích staré hudby. Na závěr přidává několik relativizačních námětů k přemýšlení.

Klíčová slova: výslovnost, latina, stará hudba, poučená interpretace, sbory.

Keywords: pronunciation, Latin, early music, choirs, authentic interpretation.



Zpráva pro sbormistry ohledně ladění renesanční hudby

ČENĚK SVOBODA



Summary

The text is facing the problem of tonality, transposition and tuning in the renaissance vocal music. It was ment as an encouraging for the amateur choir conductors, that decide to study and interpret some of the renaissance masterpieces. It is discussing the difference between attitude to the tonality before and after the year 1600. It informs about different possibilities in transposition, different clefs and at the end also about natural tuning and *musica ficta*.



Pokud budete chtít zařadit do repertoáru svého sboru nějakou renesanční skladbu, určitě se setkáte s množstvím interpretačních problémů. Často se vám může zdát některý problém neřešitelný, a renesanční skladba zůstane proto ležet v archívech. To je škoda. Mám pro vás pár tipů, jak si to ulehčit a o co se přitom opírat.



O tóninách, transpozicích, klíčích a ladění v renesanční vokální hudbě

Na renesanční skladbu narazíte dnes obvykle v podobě vícehlasé partitury opatřené takty, často doplněné o divoké předznamenaní, plošnou dynamiku či dokonce dynamickými značkami k jednotlivým hlasům a tónům, jako je sforzando, messa di voce a podobně. Vězte, že všechny tyto jevy jsou pouze vyjádřením názoru vydavatele (s různou a těžko odhadnutelnou validitou) a s originálem nemají nic společného. V originálu nenajdete žádné dynamické značky, žádné složitější předznamenaní (od jed-

noho křížku a jednoho bé dál), nejsou zde takty a tisk not se odehrával v separovaných partech, nic jako partitura renesanční hudba nezná. V této kapitole se budu zabývat záležitostmi kolem tónin, transpozic a ladění.

1. „Tóniny“ v renesanční hudbě

Renesanční vokální polyfonie má stále ještě modální základ, dur-mollový systém tonalit se prosadí až po roce 1600. Pro charakter skladby je mnohem důležitější její modus, než její konkrétní tonalita (předznamenaní) nebo výška. Symbolika tónin a jejich různé využití, jak jej známe z baroka (D dur – já-savá a slavnostní, c moll – tragická až osudová, f moll – žalostná a oplakávací atd.), nemá v renesanci žádnou platnost. Neplatí rovněž, že mollové mody jsou a priori smutné a durové veselé. Pro větší přehlednost zde uvádím tabulku modálních tónin a jejich charakter u různých teoretiků z různých epoch.

Modus			
	Guido d'Arezzo (asi 991–1050)	Adam Fulda (1445–1505)	Gioseffo Zarlino (1563–1590)
dórský	vážný	jakýkoli pocit	trochu smutný
hypodórský	smutný	smutný a pokorný	plačtivý
frygický	mystický	prudký	žalostný

hypofrygický	harmonický	jemný	milostný
lydický	šťastný	šťastný	přináší radost
hypolydický	zbožný	zbožný	zbožný a plačtivý
mixolydický	andělský	mladický	lascivní a veselý
hypomixolydický	dokonalý	znalý	něžný a líbezný

2. Transpozice a jejich smysl

Z předchozího textu vyplývá, že konkrétní tónorod skladeb není určující, což je umocněno nejednotnou výškou tónů v rámci Evropy. Popisovat tu všechny problémy, které nejednotnost tónových výšek znamenala pro tehdejší muzikanty a jak se to dnes dozvídáme, není v mých silách a v možnostech rozumného rozsahu článku. Pojďme si z této problematiky vzít především to, co nám pomůže při snaze interpretovat renesanční skladbu. Shrnu to do několika bodů:

- Skladby jsou obvykle psány v jednoduchých tóninách, pokud uvidíme více než jeden *křížek*, nebo jedno *b*, je zřejmé, že se jedná o transpozici vydavatele not.
- Absolutní výška skladeb není pevně závazná, neboť naladění v různých místech se liší a navíc transpozice (nejčastěji o kvartu) je běžná dobová praxe.
- U některých měst známe historicky poměrně jasně výšku tónu *a*, můžeme tedy již předem počítat s problémy, pokud interpretujeme skladbu napsanou pro ono město (pěkný příklad je Řím, kde se od rané renesance až po pozdní baroko píšou skladby velmi vysoko, což je způsobeno nízkou výškou tónu *a* = cca 395 Hz).

A tím je vyřešena obvyklá zoufalá otázka sbormistra při nahlédnutí do partitury vokálně polyfonního díla: „A kde mám proboha sehnat lidi, kteří mi zazpívají tenhle *tenoroalt?*“. Vzhledem k tomu, že absolutní výška skladeb je méně významná, máte poměrně velkou volnost v transpozici. Věřte, že renesance to dělala podobně. Skladba byla interpretována na základě dostupných možností. Některé hlasy mohly být bez mrknutí oka nahrazeny instrumenty. Když bylo něco vysoko, bez problémů se zpívalo níž a naopak. Hledejte, v jaké transpozici bude znít taková skladba ve vašem sboru nejlépe. Pokud i tak budete mít hlasy, které jsou „obojživelné“ a skladbu neděláte po jednom do hlasu, míchejte třeba alty a tenory atd. Zapomeňte na romantickou doktrínu, kdy v každém sforzátu a v každé césuře ctíme kapky krve věčných génů skladatelů. Renesance tohle nezná. Zápis není zákon, označení a uchopení věcí není pevné, nýbrž vágní. Krása a estetika improvizace vládne. Níže v tabulce doporučuji několik příkladů a možných transpozic. Ale jsou to jen doporučení, podpořená jistou zkušeností...

Město/skladatel	transpozice	proč?
Řím/Palestrina, Victoria	o v2 níž	Jinak se ukřičíte, římské <i>a</i> =395 Hz.
Madrid/Victoria	o v2 výš	Stačí porovnat skladby z Říma a z Madridu.
Benátky/Monteverdi	o m2 výš	Zní nejlépe, benátské <i>a</i> je prokazatelně <i>a</i> =465 Hz.
Dresden/ Schuetz	o m2 výš	Stejné hodnocení jako u Benátek.
Lassus	různě	Mnoho měst, různé styly, velká volnost.

Pozn.: Často se setkáte s transpozicí o kvartu níže pro mužské hlasy, zde ona výše uvedená doporučení samozřejmě neplatí.



3. Staré klíče

Ve starých tištěných notách se vůbec nepoužívá g-klíč. Všechny hlasy jsou obvykle psány v dnešních „violových“ c-klíčích, pouze bas je tištěn v f-klíči, který ale nutně nemusí být na dnes známém místě. Proto zde uvádím obrázek, aby v tom nebyl zmatek (Obr. 1).

Jsem si vědom, že zpívat ze starých klíčů nebo ze separovaných hlasů je těžké. Proč bychom ale dnes nedovedli něco, co uměli již naši dávní předkové? Pokud se chcete naučit zpívat z c-klíčů, začněte tím, že si vyznačíte v partu půltóny jako opory. A pak už to není moc těžké. A pokud zazpíváte polyfonní madrigal ze separovaného hlasu a se starým klíčem, budete mít pocit, že celá vaše bytost se podílela na skladbě. Po zkoušce budete unavení, ale šťastní. Stojí to za to.

4. Ladění a posuvky

Teorie a znění přirozeného ladění, které bychom měli používat při interpretaci staré hudby, se dost liší od dnešního ladění temperovaného, které známe z klavíru. Zjednodušeně řečeno, všechny půltóny nejsou stejně velké (na klavíru jsou). Durová tercie má být měkká, klademe jí do ostře vybroušené kvinty nízce, mollová tercie má být vysoko. Což komplikuje samozřejmě ladění starých instrumentů. Pokud naladíte čistě g moll s vysokou mollovou tercií na tónu **b**, nemůžete čistě naladit Fis dur, protože místo tónu **b** je tón **a**is a ten je durovou tercií, která má být níž a měkčí. Proto ne-

najdete staré skladby v tóninách s více než jedním bé, nebo jedním křížkem. Při ladění se totiž jednoduché tóniny upřednostnily, v těch složitějších se nehrálo. Fis dur zněla v renesanci i v baroku na cembalu falešně a zřejmě tenhle fakt se stal také původcem barokní symboliky tónin...

Poslední poznámka se týká posuvek. V modálním systému platila pravidla o vedení melodie, která se nám dochovala v podobě melodické stupnice moll. Pokud tahle pravidla budeme respektovat, stane se nám, že dvě protichůdné melodie se setkají, v té stoupající bude tón fis, v té klesající v ten samý moment tón f. Vzniká prudká disonance, která nám nekoresponduje s představou o čistotě renesanční hudby. To je ale omyl. Takzvaná *Musica ficta* tohle ošetřuje a připouští. Posuvky byly v renesanci zřídka jasně naznačeny, počítalo se s tím, že povědomí o dobové praxi stačí, aby člověk zpíval tón správně. Proto jsou tyhle disonance běžné. U Thomase Tallise dokonce explicitně požadované pro zvýšení emočního náboje klíčových míst skladby. Dobrý vydavatel označí posuvky od autora k notám, posuvky, které předpokládá, pak nad notovou osnovou. Může se vám stát, že zpěvák ze sboru přijde a řekne, že v notách jsou posuvkové chyby oproti nahrávce. Usmějte se a řekněte mu, že chyba – obzvláště ve věcech posuvek – je v renesanci věc relativní a interpretace jedné skladby není dogmatem, nýbrž jen jednou z tisíce možností, které můžete zvolit...

Obrazová příloha

Obr. 1



Résumé

Text uchopuje problematiku tónin, transpozic a ladění v renesanční hudbě. Byl zamýšlen jako povzbuzení sbormistrům, kteří se rozhodnou zařadit do repertoáru renesanční skladbu. Nastihuje odlišné pojmání tónin tehdy a v dur-mollovém systému po roce 1600, popisuje

relativní správnost různých transpozic. Informuje o různých podobách tehdejších klíčů a na závěr upozorňuje na problematiku přirozeného ladění a volného nakládání s posuvkami v renesanční hudbě.

Klíčová slova: tóniny, transpozice, ladění, renesanční hudba, sborová tvorba.

Keywords: vocal music, renaissance, tuning, transpositions, musica ficta.

Čeněk Svoboda pochází z Liberce, vystudoval obor hudební výchova-sbormistrovství na PedF UK v Praze, kde v současné době absoluuje doktorandské studium a přednáší dějiny hudby a sborového zpěvu. Svou uměleckou činnost se snaží propojovat svět profesionální scény staré hudby a amatérských sborů. Soustavně se věnuje vedení sborů (od roku 2001 „Cum decore“ Liberec, 2004–2016 „Collegium 419“ Praha, 2006–2013 „PSM Ještěd“ Liberec, od roku 2015 „I Dilettanti“ Praha). Jako zpěvák je zakládajícím členem souboru Collegium vocale 1704, spolupracuje se soubory Musica Florea, Dresdner Kammerchor a dalšími.



Proměna pěveckého stylu

2. polovina 19. století

DAGMAR ZELENKOVÁ



Summary

The declamation ideal and the preferred dictation of the operas for the second half of the 19th century ravaged the classical belcanto structure of the melodic line, and new researches in the field of registers and voice casting had a negative influence on the singing technique of a large number of performers of both the 19th and 20th centuries. The effort to express the work as much as possible and realistically demonstrated feelings led to an exaggerated vocal naturalism, ripping phrasing, bad breathing, and generally falling singing techniques.



Technika doznívajícího vrcholného belcanta měla za cíl vzbudit v posluchači úžas (*meraviglia*), který se proto dobrovolně zříkal realismu a dramatické pravdy. Pojem *meraviglia* se v opeře stal na dlouhou dobu nejvyšší a absolutní emocí, která byla až na počátku 19. století a hlavně v jeho druhé polovině nahrazena novým expresivním záměrem, jehož zásadou bylo dojmout publikum pomocí realisticky předváděných pocitů. Tento zlomový moment se odrazil jak ve vokální mluvě, jež začala pronikat do područí mluvené nebo deklamované řeči v přízvuku, v rytmu dýchání a v postupném mizení melismatických frází, tak i ve stále dominantnější úloze orchestru.



Hudební divadlo se v letech 1830–1840 dostávalo stále více k naplňování romantického požadavku hodnověrnosti a dramatické pravdy. Cílem romantiků byla „...pravda, jako svobodné vyjádření pocitů a vášní v protikladu k chladnému akademismu okázalých klasicistních tragédií.“¹ Díky tomuto směřování přestaly platit belcantové ideály spočívající na abstraktních principech a do popředí tematiky opery vstupují příběhy a postavy více lidské, které demonstrují mnohdy až přemrštěné předvádění citů a vášní, považovaných tehdejší společností za ty pravé a nestrojené. Nadšená rétorika libující si v přehánění byla formou stylizace,

jež měla v divadle vyzdvihnout do popředí ideu nahé nefalšované pravdy a lidské všednosti. Opera, její tematika a postavy odpovídaly stále ještě tendenci zviditelňování výjimečnosti, vznešenosti či historizujícím tendencím. Konflikt boje dobra proti zlu, lásky a cti, se staly ústředním tématem děje, který na scéně vyústil do tragického finále, namísto dříve preferovaného *lieto fine*. To vše inspirovalo romantické skladatele k tvorbě vznešené a slavnostní hudby, jejím rychlým změnám k vzrušenému a prudkému melodickému toku, což vyústilo ve velkou oblibu alegorického zpěvu, idealizovaného zpěvními vokalizami a zdobením.

Sylabický i melismatický zpěv byl v romantické opeře nositelem vzrušeného a vášnivého stylu, kterým byl zdobován mimořádný cit a životní strasti. Nervózní energie vyplňovala při spojení vzrušeného i koloraturního zpěvu pěvecké vokalizy a ozdoby, jež sloužily k ukázání celé hloubky emoce dané postavy, ale v zásadě neakceptovaly a spíše naprosto negovaly belcantový ideál čistého frázování. Pěvecké ozdoby a běhy v áriích napomáhaly v předvedení emocí v plné síle, čímž se dostávaly do protikladu k belcantové a Rossiniho pozdní belcantové představě, jejímž smyslem bylo vyjádření afektů a vášní pomocí alegorického zpodobnění a výjimečného tónu. Právě

témbrová odlišnost a snaha jejím vymezením diferencovat rozdíly v pohlaví byly typickým projevem romantické opery, čímž se naprosto odchylovala od belcantové tradice. Roli milovníka přejal vysoký tenor (na rozdíl od kalhotkových rolí u altu), který odpovídal více představě zamilované mladé postavy. Významné role jsou svěřovány také barytonu a basu, dříve belcantem odmítaným hlasovým oborům. Ženským rolím dominuje vysoký soprán, evokující mládí, nevinnost a cudnost postavy, jeho protihráčkou se stává mezzosoprán, který vystupuje jako zralejší a zkušenější a na alt zůstávají pouze role starších žen, nebo tzv. pážat. Tímto se naprosto ztratila belcantová abstraktnost v pojetí postavy na scéně.

Pěvecká melismatika postupně mizí u mužských oborů (zůstává obsažena hlavně v partech ženských), ovšem zpěvní poloha se stále zvyšuje jak ve vokalizovaném, tak v sylabickém zpěvu. Koloraturní pasáže se u nich nachází výhradně v momentě určitého nervového vypětí či rozhořčení. U ženských oborů se perfektní melismatika udržela hlavně u vysokého sopránu, který romantická opera postavila na jakýsi piedestal a jeho koloraturu pojala coby nejvhodnější možnost vyjádření idealizované ženy bezmezně milující a obětující se, coby „andělské bytosti“ jakoby z jiného světa. Podobná idealizace proběhla i v raném barokním belcantu, kdy „...*Monteverdiho canto di garbo /zpěv noblesní/ byl atributem bohů, mytologických hrdinů a osobností ve vysokém postavení, jímž se lišili od ostatních smrtelníků.*“²

V letech 1840–1880 se postupně směřovalo k daleko větší scénické působivosti díla, hlas se začal enormně přetěžovat vinou vysoké tesity a zvýšení podílu hrudního hlasu ve střední i vyšší poloze. Napodobování realistických vzruchů vedlo k nadužívání nepohodlných poloh pro hlas a dech frázování se rozdrobil. Toto všechno směřovalo k častější hlasové únavě a také menší ochotě studovat virtuózní pěveckou techniku hlasové zběhlosti, bez jejíhož studia se rozšířila jistá hlasová obhroublost v akcentech

a ve frázování. Také u italských autorů byl přijat koncept *la parola scenica* (scénická řeč), jehož akceptováním lze snáze „...*pomocí slov ozřejmit situaci. Slova mají okamžitý silný účinek na obecnost, objasní vznikající situaci a zprostředkují vazbu mezi jevištní akcí a niterným světem afektů, které nese hudba. Vyjadřuje jimi dramatickou a emocionální sílu, jež má účinek nezávisle na hudební i poetické formě.*“³

Ve druhé polovině 19. století se především u francouzské *opery-lyrique* a později *verismu* dostávají do popředí zájmu láska mezi mužem a ženou ve smyslu nikoli dobra a zla, ale věčného ženství a mužství, s ohnivými spory, žárlivostí, zradou a urážkami. Místo dříve tlumočené andělské romantické lásky byly tedy v centru pěvecké pozornosti smyslné vášně a přehnané emoce, což od zpěváka vyžadovalo ještě realističtější a bezprostřednější výraz. Postavy a jejich charakter se opět proměnily a posunuly k lidovějšímu pojetí, které se už naprosto odchyloje od pozdně belcantového ideálu. Interpret již své pocity nehodnotí a neanalyzuje, ale pouze se nechává řídit svým instinktem, pomocí tohoto zpodobnění se stávají témata ještě více zaměřená na posluchače a jejich okamžitou odezvu. Velká popularita verismu / *it. vero* – pravda/ vycházela z vyobrazování lidové přirozenosti a jejího postupného přehánění, které zkreslovalo instinktivnost, vášnivost, surovost a pověřivost obyčejných lidí. Jako součást tohoto procesu se dostala do popředí lidová mluva, rozlícená lidská deklamace s výkřiky a vášnivými vzlyky. Tento „efekt“ v operním divadle dosud nevidaný okamžitě upoutal posluchače a podtrhnul důležitost i řady bezvýznamných a dnes již zapomenutých děl.

Interpretace těchto oper vyžadovala od zpěváka větší zdůraznění drsnosti, jadrnosti námětu a charakteru postavy, zpěváci si vytvářeli vlastní novou rétoriku naprosto neakceptující zdravou podstatu zpěvu. Typickým rysem byly „...*vášnivé útrobní modulace, hlasité vzlyky, sardonický smích, neurotické výbuchy a vášnivé prosby, přecházející do hysterických výbuchů.*“⁴ které měly za

b

9

následek sklon k rychlému opotřebení hlasu a poškozování tvorby tónů ve střední poloze. Také akcentace a frázování naprosto ztrácely smysl a vedly k narušení přirozeného smysluplného toku hlasu. V důsledku těchto změn ve tvorbě tónu bylo pro řadu pěvců nemožné interpretovat díla starší datace s belcantovým základem. Tyto vokální nedostatky se daly překlenout a kompenzovat u veristických autorů dobrým vedením orchestru, ale u raně romantických a belcantových skladatelů se naprosto neslučovaly s podstatou a charakterem opery.

V období konce 19. století se zrodil mýtus o ideálním pěvci-herci, u něhož převládá scénická akce nad vokálním faktorem, což vedlo k opomíjení pěvecko-technické přípravy. Vinou posunutí výrazných vášnivých deklamátorských frází do polohy s registrální výměnou *lil. passaggio!* se interpreti zaměřili na tvorbu barevného tmavšího tónu ve střední poloze, což vedlo k jisté hlasové tvrdosti vyvolávající následně velmi drsnou a ostrou výšku. Pěvci nepracovali s přirozeně posazeným tónem v masce *canto in maschera* a na dechu *sul fiato*, který dokázal zvuk i ve vysoké poloze přirozeně zakulatit. Pěvecko-technickou terminologií lze konstatovat, že zpěváci přetahovali do nepřirozeně vysoké polohy svůj hrudní hlas a cíleně se nesnažili o scelení rozsahu. Některé pěvkyně úmyslně používaly hrudního hlasu i ve střední poloze ke zvýšení síly a zpěvní emoce, čímž naprosto nabourávaly ideu krásně vedeného tónu, dominantního v předešlé belcantové éře. Měkké, dynamicky odstupňované koloratury typické pro tvorbu Rossiniho a jeho některých následovníků se jevily nepotřebnými a rozptylujícími od vášnivých afektů ve střední poloze. Byly tedy v plasticitě velmi omezeny a interpretovány pouze uměle zesvětleným hlasem. Pěvecké školy druhé poloviny 19. století se započaly více věnovat vědeckému zkoumání tvorby hlasu, o které se zasadil již Manuel García ml. ve svém díle *Traité complet de l'art du chans* (Kompletní spis o pěveckém umění, 1847). García je dnes známý především jako vynálezce laryngoskopického

zrcátka, ovšem jeho pěvecká a pedagogická činnost položila základ moderní zpěvní pedagogice. Pěvecká pedagogika Manuela Garcíi je postavena na klasickém libozvučném pojetí zpěvu, který byl na přelomu 18. a 19. století silně narušen a ovlivněn Gluckovým požadavkem větší dramatickosti zpěvu. Gluck ve snaze po čistotě melodické linie a deklamační fráze stavěl do popředí dramatickou pravdivost díla, které byly podřízeny všechny složky opery. Vrcholná belcantová technika (alespoň v jistém smyslu) přežila i tyto reformy také zásluhou Garcíovy pedagogické práce, díky níž se dostala znovu do centra pozornosti.

Dalším představitelem moderní pěvecké metody byl francouzský pěvec a pedagog pařížské konzervatoře Gilbert Louis Duprez, autor významného traktátu *L'art du chant* (Pěvecké umění, 1845), výjimečný vysoký tenor s výškou hlasu posazenou již na základě smíšeného rejstříku a technikou vycházející z tzv. krytí hlasu (*voix sombrée*)⁵. Jeho pěvecká metoda vycházela ze zásad belcanta, ale bylo v ní patrné přiznání hrudního registrálního přechodu, s postupným ztmavením vokálů. Duprez úmyslně tónově posunoval registrální změnu a nabádal k použití hrudního rejstříku při interpretaci tónu h^1 a c^2 (u tenorových partů dochází k tomuto jevu ve dvou a třicárkované oktávě v notovém zápisu).

Pokračovateli vědeckých zdůvodnění tvorby rejstříků byly tzv. školy registrální, které přejali původní Garcíovo dělení tří rejstříků hrudního, smíšeného (*voix mixte*) a hlavového. García ovšem v pozdějších výzkumech od tohoto dělení ustupuje, jelikož tzv. hrudně-falzetový rejstřík (smíšený, *voix mixte*) byl z čistě anatomického hlediska neproveditelný a falzetový a hlavový hlas vycházejí ze stejného principu tvorby, zůstává u principu dvou rejstříků – hrudního (*registre de poitrine*) a falzetovo-hlavového (*registre de fausset-de tete*)⁶. Pokračovatelé registrální tradice došli ve svých výzkumech k ještě detailnějšímu principu tvorby, a tudíž až k pěti různým rejstříkům. Nad hlavovým rejstříkem se podle jejich zjištění nachází

parciální tóny (píšťalové tóny) a pod hrudním je možné probudit ještě rejstřík basový⁷. Smyslem registrálních škol byla nejdříve detailní pěvecká charakteristika jednotlivých typů a posléze jejich scelení v jednotný rejstřík⁸. Ideou tzv. primárního tónu⁹ se snažili přispět k novému pojetí výuky zpěvu němečtí pedagogové Friedrich Schmitt, Bruno Müller-Brunow a Paul Bruns-Molar, jehož teorie zpěvu na volnoběhu, minimálním dechu a parciálních tónech naprosto poničila původní belcantovou tradici a pěveckou techniku z ní vycházející.

Tak jako prosazující se deklamační ideál a preferovaná výrazná dikce oper 2. polo-

viny 19. století nabourávaly klasickou belcantovou stavbu melodické linie, tak i nové výzkumy v oblasti rejstříků a posazení hlasu měly negativní vliv na pěveckou techniku velké řady interpretů přelomu 19. a 20. století. Tento trend upadající hlasové techniky se od poloviny minulého století pozvolna zastavuje, když se opět začal navracet způsob tvorby tónu do stavu před „pěvecky expresivním opojením“, jehož snaha o co největší expresivitu díla a realisticky předváděných pocitů vedla k přehnanému hlasovému naturalismu, rozbouranému frázování, špatnému dýchání a celkově upadající pěvecké technice.

Poznámky

- 1 CELLETTI, Rodolfo. *Historie belcanta*. Praha: Paseka, 2000, s. 173.
- 2 Tamtéž, s. 36
- 3 ŠEDINOVÁ SLABÁKOVÁ, Nikola: *Mezzosopránové a altové role v operách Giuseppe Verdiho e jejich interpretace*, Univerzita Palackého Olomouc, dizertační práce, 2012, s. 30.
- 4 CELLETTI, Rodolfo. *Historie belcanta*. Praha: Paseka, 2000, s. 182.
- 5 Způsob přenesený z Itálie, postupně přejatý i ve francouzštině – *voix sombrée* – ztmavený hlas in: ZELENKOVÁ, Dagmar. *Pohyblivost hlasu jako znak vrcholné belcantové pěvecké techniky a její použití v soudobé zpěvné pedagogice*, Ústí nad Labem, 2014, s. 11.
- 6 GARCIA, Manuel. *Traité complet de l'art du chant en deux parties, Tratto completo dell arte del canto in due parti*. Torino: Giancarlo Zedde Editore, 2001, s. 54.
- 7 BAR, Jiří. *Pravý tón a pravé pěvecké umění I., II.* Praha: Supraphon, 1976, s. 106.
- 8 Tamtéž, s. 226
- 9 Tamtéž, s. 92

Literatura

Původní prameny

1. DUPREZ, Gilbert Louis. *L'art du chant*. Berlin: A. M. Schlesinger, 1846.
2. GARCIA, Manuel. *Traité complet de l'art du chant en deux parties, Tratto completo dell arte del canto in due parti*. Torino: Giancarlo Zedde Editore, 2001. ISMN M 705003-20-8.

Sekundární literatura

3. BAR, Jiří. *Pravý tón a pravé pěvecké umění I., II.* Praha: Supraphon, 1976.
4. CELLETTI, Rodolfo. *Historie belcanta*. Praha: Paseka, 2000. ISBN 80-7185-284-8
5. GINEVRA, Stefano. *Introduzione di Traité*. Torino: Giancarlo Zedde Editore, 2001. ISMN M 705003-20-8
6. HOLEČKOVÁ – DOLANSKÁ, Jelena. *O deklamaci zpívaného slova*. Praha: AMU Živá hudba AMU, 1980.
7. ŠEDINOVÁ SLABÁKOVÁ, Nikola: *Mezzosopránové a altové role v operách Giuseppe Verdiho e jejich interpretace*, Univerzita Palackého Olomouc, dizertační práce, 2012.
8. VAŠEK, Rudolf. *Kultivovaný zpěv*. Praha: Panton, 1977.

9. ZELENKOVÁ, Dagmar. *Pohyblivost hlasu jako znak vrcholné belcantové pěvecké techniky a její použití v soudobé zpěvní pedagogice*, Ústí nad Labem, 2014. ISBN 978-80-7414-744-9.

Résumé

Deklamační ideál a preferovaná výrazná dikce oper 2. poloviny 19. století nabourávala klasickou belcantovou stavbu melodické linie a také nové výzkumy v oblasti rejstříků a posazení hlasu měly negativní vliv na pěveckou techniku velké řady interpretů přelomu 19. a 20. století. Snaha o co největší expresivitu díla a realisticky předváděných pocitů vedla k přehnanému hlasovému naturalismu, rozbouranému frázování, špatnému dýchání a celkově upadající pěvecké technice.

Klíčová slova: deklamační ideál, opera, pěvecká technika, expresivita.

Keywords: declamatory ideal, opera, singing technique, expressiveness.

Sopranistka **Dagmar Zelenková** vystudovala na PF UJEP obor hudební výchova – sólový zpěv ve třídě paní Květy Koníčkové – Jonášové a v současné době spolupracuje s paní Věrou Páchovou na zdokonalování svého interpretačního stylu. Od roku 1994 až do současnosti pracuje na katedře HV PF UJEP v Ústí nad Labem jako docentka oboru hlasová výchova. V roce 2006 dokončila a úspěšně obhájila dizertační a rigorózní práci a získala titul PhDr. a Ph.D., v roce 2014 úspěšně uzavřela habilitační řízení. Jako zpěvačka působí koncertně u nás i v zahraničí (např. v Německu, Itálii, Španělsku, Švýcarsku, Slovensku). Zaměřuje se především na belcantovou interpretaci, tj. barokní, mozartovskou operu a raně romantickou operu, ale nevyhýbá se ani interpretaci novějších žánrů.

TREPAK – HRÁTKY S RYTMEM ANEB NEZTRATÍM SE!

JIŘÍ HOLUBEC



Tanec Trepak z baletu Louskáček je jednou z jeho nejoblíbenějších částí. Skladba probíhá ve velmi rychlém tempu (*Molto vivace*), v závěru skladatel předepsal zrychlování až do finálního *prestissimo*. Tanec je psán ve dvoučtvrtovém taktu, malé třídílné formě v instrumentaci pro velký orchestr doplněný tympány a tamburínou. Tónina G dur.

Kromě běžného poslechu doplněného výkladem o skladateli a ději baletu lze Čajkovského skladbu využít i pro procvičení rytmu, interpretaci čtvrtových a osminových not i pro další „hrátky“ s rytmickými nástroji (tamburína, bubínky, dřívka apod.).

Dvě krátké partitury nezachycují vlastní skladbu, ale jsou notovým záznamem, který mohou žáci realizovat spolu se znějící nahrávkou tance. Partitury jsou určeny pro dva hráče, nebo pro dvě skupiny hráčů. V první se objevují pouze noty čtvrtové, doplněné čtvrtovými a půlovými pomlkami. Druhá partitura je interpretačně náročnější. Najdeme v ní osminové a čtvrtové noty a půlové, čtvrtové a osminové pomlky. Nástrojový předpis (bass drum, snare drum) je pouze orientační, pro vrchní či spodní hlas můžeme využít jakékoliv rytmické nástroje.

Doporučuji nejprve nácvik jednotlivých hlasů v pomalém tempu, pak je možné zrychlit a teprve po dokonalém zvládnutí jednotlivých partů lze partitury interpretovat s nahrávkou. Finálnímu provedení musí předcházet několikrát poslech skladby.

Partitury byly poprvé realizovány na Letní škole hudební výchovy v Liberci, později ve výuce na gymnáziu v Děčíně.

Jiří Holubec (1959) – hudební pedagog a sbormistr, profesor katedry hudební výchovy UJEP v Ústí nad Labem; externí vyučující katedry primárního vzdělávání FP TUL Liberec.

jiri.holubec@ujep.cz

Trepak (pro dva hráče)

Petr Iljič Čajkovskij

A

Bass Drum

Snare Drum

10

B

B. D.

S. D.

20

C

B. D.

S. D.

30

D.C. al Coda

CODA

B. D.

S. D.

38

B. D.

S. D.

Trepak (pro dva hráče)

Petr Iljič Čajkovskij

A

Bass Drum

Snare Drum

B

B. D.

S. D.

C

B. D.

S. D.

D

D.C. al Coda

CODA

B. D.

S. D.

34

B. D.

S. D.

40

B. D.

S. D.



NEVÍM

HANA FAITOVÁ

Na letošním festivalu Jirkovský Písňovar jsme s vokální skupinou Intonic uvedli v soutěžním repertoáru celkem tři skladby, jejichž aranžmá měla premiéru právě v naší skupině. Byly to úpravy již existujících populárních písní *Dívka na koštěti* (arr. Jan Pránčl), *Euphoria* a následně má autorská skladba s názvem *Nevím*, o kterou bych se v tomto čísle ráda podělila.

Ke správné interpretaci této skladby je dobré uvést pozadí jejího vzniku. Podobně jako mé další skladby vznikla z potřeby vyjádřit emoce, které jsem nedokázala jinak pojmenovat, písní. Z textu je mírně patrné, že se jedná o situaci rozchodu. Nenajdeme zde žádné partnerské výčitky, zradu či krivdu. Píseň pojednává o pocitech osoby, která ví, že rozchod potřebuje, i když k tomu nejsou racionální důvody. Sama v sobě hloubá a snaží se vysvětlit svou pozici druhé straně. Na důležitou otázku „proč?“ odpovídá: „nevím“.

Původně byla psána jako folková píseň pro kytaru a zpěv. Už tehdy ale měla dvojhlasou hlavní melodii jen s lehčí preferencí vyššího hlasu. Převedením do obsazení SMATBB se podařilo lépe docílit emoční síly, která této skladbě náleží. Je původně myšlená pro šestičlenné uskupení, dokážu si ale představit i její sborovou interpretaci, kde může být ovšem náročnější vyjádřit realisticky emoce.

V úvodní a závěrečné části se dochoval kytarový doprovod, který je rozložen mezi zpěváky, kdy si ženské hlasy postupně předávají hlavní linku a ostatní hlasy harmonicky dotvářejí melancholické prostředí. Část A by pak měla být prezentována s pocitem velké prázdnoty, v nižší dynamice, ale s vlnami. Sólo v této části je pro mezzosoprán a alt, které by měly znít jako rozštěpené vnitřní hlasy jedné osoby. V této části je důležité střídání ticha a hustých harmonií v doprovodech na různé vokály, které vytváří napětí. Těsně před částí B se spouští vnitřní pláč pomocí tenorových postupů, které umocní přidání pravidelného basu a ostatních doprovodů. Jelikož je tenor ve velmi vysoké poloze (až A1), je třeba dbát na to, aby byl stále ozdobou pod sólem mezzosopránu a altu. V části C se již všechny ženské hlasy podílí na hlavní melodii v homofonní faktuře. Doprovody mužských hlasů sílí otevřením vokálů a napomáhají pohybu skladby společnými dynamickými vlnami mezi ženskými frázemi. Zde se jedná o nárek, který ústí do části D, která je emočním vrcholem skladby. Za přechod ručí mužské hlasy, které zde zesilují a nesmí být přerušeny společným nádechem. V první části D muži pevně drží své doprovody a ženy nad nimi v imitacích opakují své fráze textu. Každý nástup slova by měl být zdůrazněn artikulací i dynamikou. Držený vysoký tón (C2), ve kterém se přelévají barvy jednotlivých zpěvaček, vytváří pocit úzkosti až „šílenosti.“ Ve druhé polovině části D se náhle dají do pohybu mužské hlasy, které posilují atmosféru vnitřního boje. Měly by být zpívány plně (overdrivem v CVT terminologii). V taktu 66 dochází k vyčerpání emoční energie a společná dynamika klesá (což koresponduje s textem: „měním v prach“). Vše opět uzavírá quasi instrumentální dohra, během které je čas zpracovat předchozí dění. Konečné frázování v altu je jen a jen o pocitu, kolik času je na to ještě třeba, stejně jako délka posledního akordu.

Původní píseň má i druhou sloku. Ta byla z a cappella aranžmá vyškrtuta kvůli délce skladby, která i s jednou slokou činí 3 minuty. Publikum na běžném koncertě populární hudby by nemuselo vydržet napětí po dvojnásobný čas. Pro zajímavost přikládám celý text původní písně.

Pokud se rozhodnete skladbu nastudovat či si ji jen poslechnout, přeji, ať vám přinese silné pocity, které dokázala vzbudit v nás. Určitě se nebojte za účelem emotivnosti svého provedení v písni či aranžmá cokoliv změnit.

Nevím

Nevím, nemám zdání,
kam se ubírám.
Nevím, co mi brání
Být šťastná s tím, co mám.

Nevím, co si víc přát,
než jen tebe mít,
sladké milování
a snění a svůj klid.

Jsem nevděčná dívka zmatečná,
co všechno chce mít, za nic neplatit.
Zbytečná jsou slova poučná,
když neumím žít a nic neztratit.

Svět hledám v pohádkách,
usínám ve hvězdách,
přežívám v mezíhrách,
vše, co mám, měním v prach.

Nevím, nemám zdání,
kam se poděl svět,
kde vše bylo hraní
a vše šlo vrátit zpět.

Já nevím, kam chci dál jít
a jestli mířím výš.
Co chybí, musím najít,
tak promiň, však ty víš,

jsem nevděčná dívka zmatečná,
co všechno chce mít, za nic neplatit.
Zbytečná jsou slova poučná,
když neumím žít a nic neztratit.

Svět hledám v pohádkách,
usínám ve hvězdách,
přežívám v mezíhrách,
vše, co mám, měním v prach.

Hana Faitová se narodila v roce 1992 v Rokycanech. Na zdejší ZUŠ studovala kytaru, sólový a sborový zpěv. Po maturitě se přestěhovala do Prahy, kde vystudovala Matematicko-fyzikální fakultu UK. Současně zde zpívá ve dvou uskupeních: neoficiálním matfyzáckém sboru Sebranka a šestičlenné vokální skupině Intonic. Pro oboje uskupení amatérsky aranžuje zejména populární hudbu. Zájmově se věnuje různým formám hudby, tance, umění a skautingu.

Nevím

Hudba, text, aranž: Hana Faitová

$\text{♩} = 100$

A

Soprán
p du du du du *p* mm...

Mezzosoprán
p du du du du *mp* Nevím,

Alt
p du du du du du *mp* Nevím,

Tenor
p du du du *p* mm...

Baryton
p du du du *p* mm...

Bas
p du du du du du du *p* mm...

6

S.
 aa... *p* mm... aa...

Mzs.
 ne-mám zdá - ní, kam se u-bí-rám.

A.
 ne-mám zdá - ní, kam se u-bí-rám.

T.
 aa... *p* mm... aa...

Bar.
 aa... *p* mm... aa...

B.
 aa... *p* mm... aa...

13

S. *mf* Ne-vím brá - ní *p* mm...

Mzs. *mf* Ne vím, comi brá - ní *mp* být šťast-ná s tím, co

A. *mf* Ne vím, comi brá - ní *mp* být šťast-ná s tím, co

T. *mf* mm brá - ní *p* mm...

Bar. *mf* mm brá - ní *p* mm...

B. *mf* Ne vím, mm brá - ní *p* mm...

19

B

S. aa... *mp* tu tu du...

Mzs. mám. *mf* Ne-vím, co si víc

A. mám. *mf* Ne-vím, co si víc

T. *mp* tu du du du... du du du du du du du...

Bar. *mp* dum tu dum tum dum tu dum tum...

B. aa... *mp* dum tu dum...

23

S. přát, než jen te-be mít.

Mzs. přát, než jen te-be mít.

A. přát, než jen te-be mít.

T.

Bar.

B. o

28

S. tu du aa aa mi-lo-vá - ní

Mzs. sladké mi-lo-vá - ní

A. sladké mi-lo-vá - ní

T. aa dum tu dum tum dum ní

Bar. aa dum tu dum tum dum ní

B. o o dum tu dum dum ní

32

S. dum da aa aa

Mzs. a sně-ní a svůj klid. Jsem *m*

A. a sně-ní a svůj klid. Hm, jsem

T. *s*

Bar. aa

B. dum tu dum

37 C

S. *mf* ne-vděč - ná dív - ka zma teč - ná Co

Mzs. *mf* ne-vděč - ná dív - ka zma teč - ná Co

A. *mf* ne-vděč - ná dív - ka zma teč - ná Co

T. *mf* ta da ta da da da da da

Bar. *mf* ta da da da da... ta da da da...

B. *mf* ta dap ta da da ta dap ta da da

41

S. *všech-no chce mít, za nic ne - pla-tit.*

Mzs. *všech-no chce mít, za nic ne - pla-tit.*

A. *všech-no chce mít, za nic ne - pla-tit.*

T. *da...*

Bar. *da... da... da... da... da... da... da... da... da... da...*

B. *ta dap ta da da ta da da da da da da da da*

45

S. *Zbyteč - ná jsou slo-va po-uč - ná, když*

Mzs. *Zbyteč - ná jsou slo-va po-uč - ná, když*

A. *Zbyteč - ná jsou slo-va po-uč - ná, když*

T. **mf* da... da... da... da... da... da... da... da... da... da...*

Bar. **mf* ta dap ta da da da... da... da... da... da... da... da... da... da... da... da...*

B. **mf* ta dap ta da da... da... da... da... da... da... da... da... da... da... da...*

49

S. ne - u - mím žít a nic ne - ztra - tit.

Mzs. ne - u - mím žít a nic ne - ztra - tit.

A. ne - u - mím žít a nic ne - ztra - tit.

T. oo..

Bar. oo..

B. da da da oo..

53

D

S. **f** Svět hle - dám v po - hád - kách,

Mzs. **f** Svět hle - dám Svět hle - dám v po - hád - kách,

A. **f** Svět hle - dám

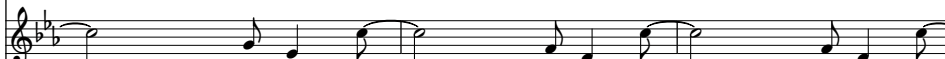
T. **f** aa...

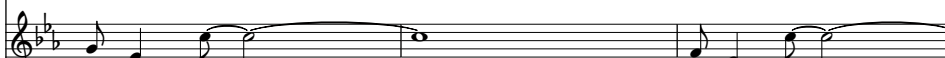
Bar. **f** aa...

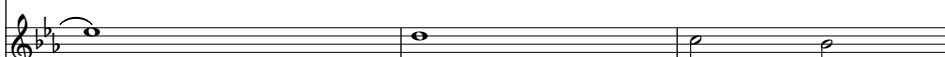
B. **f** aa...

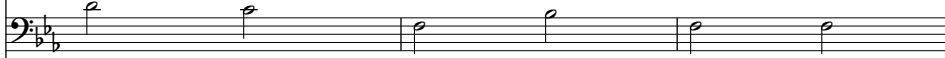
56

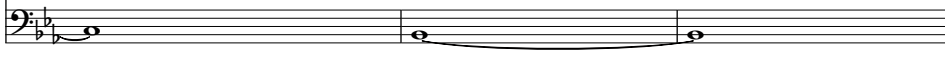
S.  u - sí - nám

Mzs.  v po-hád - kách, u - sí - nám u - sí - nám

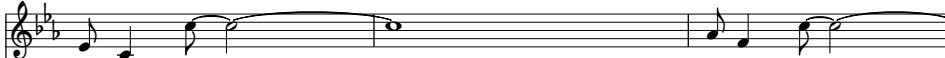
A.  v po-hád - kách, u - sí - nám

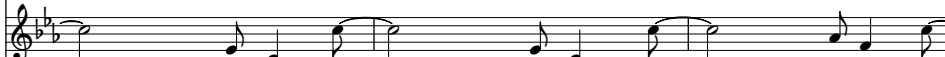
T. 

Bar. 

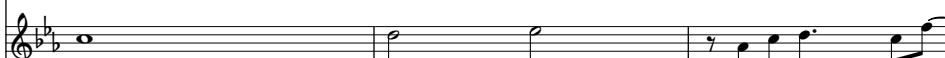
B. 

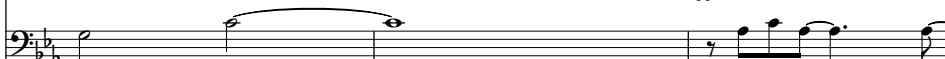
59

S.  ve hvěz - dách, pře-ží - vám

Mzs.  ve hvěz - dách, ve hvěz - dách, pře-ží - vám

A.  ve hvěz - dách,

T.  *ff* oo o o...

Bar.  *ff* o o o...

B.  *ff* o o...

62

S. *v me-zi - hrách,*

Mzs. *pře-ží - vám v me-zi - hrách, v me-zi - hrách,*

A. *pře-ží - vám v me-zi - hrách,*

T. *v me-zi - hrách,*

Bar. *v me-zi - hrách,*

B. *v me-zi - hrách,*

65

S. *vše, co mám, **mp** mě-ním v prach.*

Mzs. *vše, co mám, vše, co mám, **p***

A. *vše, co mám, **mp** mě-ním v prach.*

T. *vše, co mám, **p***

Bar. *vše, co mám, **p***

B. *vše, co mám, **p***

68

S. *p* du du du du du du

Mzs. *p* du du du du du du

A. *p* du du du du du du tempo ad lib. du du du

T. *p* du du du du du

Bar. *p* du du du du du

B. *p* du du du du du du du du du du du



11. ročník Mezinárodního soutěžního festivalu sborové populární hudby „Jirkovský Písňovar“

6.–8. 10. 2017, Červený Hrádek, Jirkov

JIŘÍ KOLÁŘ

Již 11 úspěšných ročníků má za sebou jeden z nejkrásnějších evropských sborových festivalů „Jirkovský Písňovar“. Festival však ani po 11 letech nestárne, udržuje si svou neopakovatelnou atmosféru nefalšovaného sborového přátelství, stále vtupně alespoň v maličkostech obohacuje svůj bohatý, originální program, ve svých workshopech a interpretačních analýzách soutěžních výkonů přináší sbormistrům teoretické i praktické rady a poučení a nabízí sborům i dostatek prostoru k umělecké prezentaci a společenskému využití. Podíváme-li se pozorněji na věkové složení účastníků 11. Jirkovského Písňovaru, zdá se dokonce, že festival mládne. Přitom však nic neztrácí na své interpretační a dramaturgické kvalitě, kterou se může směle měřit s podobnými evropskými sborovými setkáními. Místo dalších slov mi dovoluťe citovat úvodní text pořadatelů festivalu – **Luboše Hány** a jeho sboru **Ventilky ZUŠ Jirkov** z programového bulletinu festivalu:

Milí mladí přátelé Jirkovského Písňovaru,

tak jsme se zase po roce sešli a pravda, také jsme trochu sešli ... Pohledem těch již deseti let, které nás od prvního ročníku dělí, asi nejen trochu! Letos tedy začí-

náme vařit druhé desetiletí písňovarského hudebně společenského setkání a možná, poněkud subjektivně, začínám pozorovat, že k nám přijíždějí čím dál tím víc tak nějak mladší sbory. Ono totiž výhodou sborového zpěvu je mimo jiné i to, že pokud důsledně omlazujete sbor nábořem nových mladých zpěváků, věkový průměr sborového tělesa pak nemusí nutně stoupat úměrně s nezařaditelným tokem času. A pokud jste navíc ve sboru jedna parta (a to vy jste!, cítíte se vlastně stále mladí. Odborně tomuto efektu říkáme „juvenilní vliv sborového zpěvu“. Podobnou strategii úspěšně používáme i při organizaci našeho Písňovaru., kdy nám, Ventilám již řadu let pomáhají naši sboroví kamarádi, studenti z chomutovského gymnázia (sbor Comodo) a ústecké PF UJEP (sbor NONA), a nemalou radost nám činí i to, když si sem na Červený Hrádek můžeme přivést naše nejmenší sborové kolegy – dětský sbor Světlušky ze ZUŠ Jirkov a společně si s nimi zazpívají. Jsou to vesměs naše děti a my do nich vkládáme naději, že až nám jednou dojde síla, zorganizují nějakou podobnou trachtaci zase oni a třeba nás na ni také pozvou, abychom si jakožto sbor dětský zazpívali na oplátku my s nimi a cítili se po jejich boku zase mladě.



At' už Vám je, kolik chce, věříme, že *Písňovar pro vás zůstane alespoň svým duchem stále mladý a vy se budete cítit mile a mladě.*

(Na tomto místě se sluší dodat, že PhDr. Luboš Hána, PhD., získal v letošní skladatelské soutěži Opava cantat 2018 skladbou „*Směs písní Josefa Kainara*“ 1. místo v kategorii skladeb pro mužské sbory a jeho aranžmá dalších skladeb – „*Lékořice*“ a „*Pátá*“ byla doporučena k publikaci.)

Jistě jste nepřehlédli vtipný, mladistvý charakter textu, v němž se nese a v jehož atmosféře žije po tři dny celý festival. K jeho neodmyslitelným atributům patří kromě nejvýznamnějších soutěžních bloků páteční večerní Zahajovací koncert (spolu s pořadajícími sbory ZUŠ Jirkov „Ventilky“ a dětským sborem „Světlušky“ na něm vystoupil tentokrát také čtyřnásobný vítěz Jirkovského Písňovaru „*Oktet Praha*“ s *uměleckou vedoucí* Sylvou Saskovou), oblíbený sobotní odpolední program na zámeckém nádvoří s Pavlem Houfkem a skupinou „To vymyslíme“ a „Sborympiádu“, řízenou Jakubem Kacarem. Vyvrcholením sobotního soutěžního dne bylo jako obvykle slavnostní vyhlášení výsledků a vítěze Grand Prix s následným Společenským večerem. Nedělní program festivalu byl pak vyhrazen workshopu (tentokrát s jazzovým sextetem SKETY Praha) a odpoledním festivalovým koncertům před Galerií Jirkov („Písňovar v podzámčí“), v Atriu SKKS Chomutov („Písňovar v Chomutově“) a v kapliče na Jindřišské („Písňovar v Krušných horách“).

Soutěžní část 11. Jirkovského Písňovaru jsem měl možnost podobně jako v loňském roce sledovat pouze z videozáznamu. Jsem si vědom toho, že videozáznam nemůže plně nahradit živý poslech. Řadu hodnotících kritérií může postavení mikrofonů, rozestavení sboru, akustické zvláštnosti sálu někdy i výrazně zkreslit (jde především o vyrovnanost zvuku, správnou dynamickou hierarchii sborového projevu a instrumentálního doprovodu, sólového pěveckého projevu a sborového doprovodu). Z pátečního

„Podtácku“ (informačních aktualit festivalu) se mohly sbory dozvědět doporučenou strukturu třicetibodového hodnocení sborových výkonů, kterou se mohli členové poroty Michal Hájek, Sylva Sasková, Petr Wajsar a Nancy Gibson (Německo) řídit. Respektuji samozřejmě demokraticky kolektivní rozhodnutí poroty, které můžete najít na výsledkové lince festivalu, mj. na příslušné stránce webu www.jirikolar.cz. Jsem však zcela jiná věková kategorie než mladá, jistě dostatečně odborně fundovaná porota, proto si dovoluji ve svých postřezích někdy možná trochu odlišný hodnotící názor.

Sborová populární hudba je zcela specifická kategorie i v rámci fenoménu „sborová hudba“. Má v podstatě velmi málo společného se současnou „populární hudbou“ produkovanou světovým hudebním průmyslem. Té stačí k velkolepé úspěšnosti často střídání dvou harmonických funkcí, pohybujiících se stereotypně v určité (nepříliš složité a většinou v nepříliš originální) rytmické figuraci, nad ní ještě jednodušší melodie, pokud možno v malém rozsahu a s využitím třeba jen 3–5 různých tónů, s textem, kterému často nikdo nerozumí a ani ho v podstatě nevnímá. Nepřekvapí ani velkými proměnami tempa a setrvává většinou v sudém taktu. Sborová populární hudba však potřebuje melodii, možnost bohaté harmonie a jejích proměn, potřebuje ucelenou hudební formu, potřebuje text (třeba i cizojazyčný), který by vyprávěl příběhy, které nás dokážou oslovit, které nás dokážou v tomto složitém světě spojit („hudba je jazyk, který spojuje národy“). Nesmí stačit pouze k tomu, abychom se se vtyčenými rukama houpali z jedné nohy na druhou. Neměla by vést jen k primitivnímu prožívání rytmu, k němuž pomalu ve vnímání populární hudby spějeme. Sborová populární hudba má v současné době dvě základní formy – klasickou vokální podobu sborového zpěvu a cappella, případně s jednoduchým instrumentálním doprovodem, nebo podobu filmové hudby provozované většinou ve spolupráci sboru s doprovodem orchestru. Do oblasti populární

sborové hudby neřadíme ani lidové písně, i když v nás např. lidové písně některých balkánských a jiných národů vzbuzují svými nepravidelnými metrickými znaky dojem cizokrajné populární hudby. Co říct závěrem k této úvaze? Zvláště děti potřebují vědět, o čem zpívají. Potřebují znát onen příběh, který svým posluchačům vyprávějí. Musí jim být přirozený styl populární hudby. A já dost pochybuji, že se nám tento úkol podaří splnit. Není to ode mne žádná nová poznámka, ale soutěžní kategorie v oblasti interpretace sborové populární hudby by měly být určeny pouze sborům mládeže a dospělých. A i pro dospělé zpěváky je třeba vybírat písně, které vyprávějí příběhy, které navozují jednoznačné, našim citům blízké, přirozené nálady, kterým dokážeme věřit, které nás dokážou v síle sborového projevu obohatit. O tom je sborový zpěv, o tom je sborová populární hudba. Proto bych se i s roztomilým jedenáctičlenným sborem devíti– až jedenáctiletých dětí ze 7 zemí „Soulstirs“ Anglické mezinárodní školy (Brendan Coleman) setkal raději na sborové soutěži jiného charakteru.

Celkový zvuk sboru, jeho vyrovnanost, barevné bohatství, pěvecká technika

Čím menší je počet sborového uskupení, tím větší nároky klade na hlasové, pěvecko-technické i celkové hudební předpoklady jeho členů. V „ansámblovém zpěvu“ by měl v podstatě každý člen zpívat (alespoň v některé části skladby) svůj part. Vokální ansámbly mívají tedy nejčastěji 4–8 členů. I ve vokálních ansámblech je však třeba hledat pro vyrovnanost zvuku společnou základní barvu, danou v prvé řadě vhodným výběrem jeho členů, nebo alespoň navozením podobného způsobu vokalizace, tónu. Velice obtížně se tento úkol plní ve vokálních uskupeních, v nichž jsou jednotlivé hlasy obsazeny dvěma zpěváky. Ale i v početnějších pěveckých sborech je třeba o kvalitu společného zvuku jednotlivých hlasových skupin a celého sboru pečovat. Dělává se to obvykle tak, že sbormistr vybere témrově ideálního zástupce hlasové skupiny

a pak k němu přidává postupně další zpěváky s úkolem přiblížit se co nejvíce jeho barvě. – Vyrovnanost sborového zvuku závisí pak na správném vnímání významu tónů v dynamické hierarchii harmonických souzvuků. Ve vokálních ansámblech spolu musí jeho zpěváci hudebně žít, ve větších pěveckých sborech, v nichž každá hlasová skupina slyší samozřejmě nejvíce sebe, řídí smluvenými gesty potřebnou vyrovnanost sborového zvuku sbormistr. Správná pěvecká technika je pak základním předpokladem čisté intonace. Pokud jde o kvalitu a vyrovnanost sborového zvuku, mají ještě někteří účastníci 11. Jirkovského Písňovaru určité rezervy.

Intonace a rytmus

Většina vokálních uskupení, až na několik výjimek, zvládla i velmi složitá aranžmá soutěžních skladeb po intonační stránce velice dobře, což svědčí i o jejich dobré pěvecké technice. Intonační kazy se objevily spíše v některých sólových pěveckých výkonech. Hůře bych hodnotil rytmickou stránku interpretace, které chyběla často větší elegance, skrytá v nedostatku rytmické pružnosti, neúměrně velkém, nebo naopak příliš malém rozdílu mezi přízvuknými a nepřívuknými hodnotami, ať již šlo o kvalitní způsob výslovnosti cizojazyčných textů, nebo tradiční swingový styl.

Správné a nápadité využití hudebně výrazových prostředků (především dynamiky a tempa), stylovost interpretace

Největší nedostatek interpretační kvality soutěžních výkonů spatřuji v nedokonalém využití dynamiky. Nevím, zda mohu kritizovat většinou příliš silný instrumentální doprovod (daný možná postavením mikrofону), ale převážná řada skladeb byla provedena v příliš silné dynamice (módní názor: co je silně, to je hezké) a téměř bez jakýchkoliv dynamických výkyvů. Že jde zpívat přirozeně, bez forze, že jde tak nejlépe „vyprávět příběhy“, dokázala jednoznačně mužská vokální skupina „CH-tdž!“.

Při dynamicky exponovaném zpěvu lze samozřejmě jen obtížně udržet potřebnou vyrovnanost zvuku, jednotlivé hlasy z celkového zvuku nesprávně „vyčnívají“ a i rytmus se stává těžkopádným. Často se stávalo i to, že sborový doprovod na vokál překrýval méně výrazný sólový hlas. Některé chyby ve správné deklamaci souvisejí s kritikou již výše zmíněných rytmických nedostatků. Pokud jde o správné frázování, pochválil bych zvláště soubory Fúrie, Tvoje máma, CH-tdž! a International Choir of Prague.

Dramaturgie soutěžního programu (pestrost, kontrastnost, vhodnost vzhledem k složení a technické úrovni sboru, kvalita aranžmá)

Jak jsem již řekl, současnou populární hudbu charakterizuje podobné tempo (jakési Allegro moderato) a sudé metrum. Přesto se samozřejmě najde i ve sborové populární hudbě řada skladeb, které dokážou potřebný dramaturgický kontrast vytvořit. Většina souborů sázela v tomto směru na zařazení skladby se sólovým výkonem a jeho sborovým doprovodem. Není to však dobrý nápad, když chybí sólista potřebné kvality. Malý kontrast byl však využitý v oblasti dynamiky (převaha skladeb v přehnaně silné dynamice). Co pak velmi často interpretaci skladeb chybělo, byla práce s přirozeným dynamickým tvarem frází a jejich správnou délkou s využitím řetězového nadechování, vyjádření formy skladby, jejího výrazového vrcholu a přesvědčivého závěru. Bez těchto stavebních prvků se stává skladba i přes oblíbenou silnou dynamiku nudnou. Z hlediska dramaturgie přinesla soutěž velmi zajímavá, kvalitní a velice náročná aranžmá a pro mne nová aranžérská jména – Hanu Faitovou a Adama Koubka. Na vynikající aranžmá Brendana Colemana jsme si již zvykli.

Kontakt sboru se sbormistrem, s publikem

Předpokladem dobrého kontaktu sboru se sbormistrem je zpěv z paměti. To se až na jediný případ podařilo všem účastníkům sou-

těže splnit. Interpretace populární písně je na mezinárodních sborových soutěžích, podobně jako interpretace úpravy lidové písně vyžadována téměř vždy z paměti. A je to jistě správné. – U vokálních ansámbľů a malých vokálních uskupení jde tedy (podobně jako u instrumentálních komorních ansámbľů) o vzájemný oční kontakt s „lídrem“ (uměleckým vedoucím a zároveň zpěvákem) souboru a vnímání jeho drobných, více méně podvědomých, ale výrazově přesvědčivých tělesných pohybů (nejčastěji hlavy), s nimiž všichni členové souboru spoluzní. Rušivě působí, jestliže tento „lídru“, obrácen čelem nebo bokem k publiku, výraznějším gestem diriguje. – Pokud to není součástí choreografie, vyjádření děje příběhu, zpěváci oční kontakt s publikem nenavazují. Ale tato „choreografie“, doprovázení sborového zpěvu pohybem, je v současné době velkým tématem tradičního statického postavení sboru při interpretaci, tématem, které se často objevuje na mezinárodních sborových workshopech. A nejde jen o přirozené tělesné prožívání interpretované hudby, jejího příběhu. Jde o promyšlený, výrazově adekvátní tělesný doprovod.

Nechtěl bych, aby tato „quasi-recenze“ polemizovala s výrokem odborné poroty. Ve svém bodování jsem byl většinou o něco přísnější, našel bych možná i dva nebo tři bronzové sbory. Ale i soutěž má přinášet radost, a proto se zařazením sborových uskupení do příslušných pásem souhlasím. Naopak bych zaslouženě ve zlatém pásmu viděl ještě Fúrie a s pochvalou za muzikální vedení sboru paní Šárce Coleman asi i International Choir of Prague. Ve svém hodnocení bych vyzdvihl především výkony těchto souborů:

Vokální skupiny (do 8 členů): Fúrie, Praha; Intonic, Praha (Vojtěch Mikeš)

Malé sbory (9–19 členů): CH-tdž!, Praha (Jaroslav Šindler); Tvoje máma, Praha (Jana Pavlíčková); Panoptikum, Ústí nad Labem (Jana Eichler Honců)

Velké sbory (od 20 členů): Všeljak, Praha (Irena Havránková); International Choir of Prague, Praha (Šárka Coleman)

Vítězem Grand Prix Jirkovského Písňovaru 2017 se stalo zcela jednoznačně vokální uskupení **CH-tdžl, Praha**.

Co o sobě napsal tento po všech stránkách vynikající desetičlenný mladý mužský sbor, jehož hudba byla opravdovým pohlažením, pro programní bulletin Jirkovského Písňovaru 2017:

Bič je ruční pracovní nástroj tradičně určený k úderům za účelem vykonávání kontroly nad zvířaty nebo lidmi skrze způsobení bolesti nebo vyvolání strachu z bolesti. Biče se vyráběly prakticky po celém světě a podle způsobu užití vznikaly biče různé délky. Tím docházelo ke vzniku specializovaných bičů,

které se pak vyvíjely nezávisle na ostatních druzích biče. První biče vznikaly již v neolitu a sloužily primárně k lovu a chovu zvířat. Ve starověku se bič začal využívat také jako nástroj určený k trestání a mučení lidí. V dnešní době však zvuk biče přináší zvířatům i lidem především potěšení. Nejlépe by se tento zvuk dal popsat citoslovcem CH-tdžl!

Příští již **12. ročník Jirkovského Písňovaru** se uskuteční v Jirkově ve dnech **5.–7. 10. 2018**. Pořadatelé se již dnes těší na vaši účast.

Více zde: www.jirikolar.cz/o-nas/

Prof. PaedDr. Jiří Kolář, nar. 1932, je absolventem Pedagogické fakulty UK v Praze (1953) a Vysoké školy pedagogické v Praze (1962). V letech 1964–2001 se věnoval výuce sborového dirigování a intonační a sluchové výchově na Pedagogické fakultě UK v Praze. V roce 2000 byl jmenován profesorem pro obor hudební výchova – sbormistrovství. Jiří Kolář je autorem nebo spoluautorem řady učebnic a učebních textů z oblasti intonační a sluchové výchovy a řízení sboru a v různých odborných časopisech publikoval více než 800 článků a odborných studií. V letech 1989–2005 byl šéfredaktorem časopisu Hudební výchova. Je čestným předsedou Unie českých pěveckých sborů, byl předsedou Sdružení sborových dirigentů při AHUV (1990–2010), je členem přípravných výborů a uměleckých rad řady mezinárodních sborových festivalů a stálým členem odborných porot mezinárodních domácích i zahraničních sborových soutěží.





Specifikum výchovných koncertů

Miloše A. Machka a jejich vliv na současného posluchače

MIROSLAVA KUPKA



Summary

The paper depicts general problems of educational concerts these days. Introduces a distinguished contemporary Czech protagonist of these concerts – a conductor and moderator M. Machek. Pinpoints main attributes and specifics of his production. Finally, it investigates and evaluates Machek's popularity by a listener nowadays.



1. Úskalí aktuální produkce výchovných koncertů

Programová nabídka orchestrálních těles v České republice i jinde ve světě sestává z koncertů abonentních, koncertů pro školy i koncertů pro rodiče a děti aj. Koncerty pro školy, tzv. *výchovné koncerty*,¹ mají v České republice dlouholetou tradici.² Lze tedy předpokládat, že se jejich nabídka v současné době shoduje s poptávkou. Skutečnost je však jiná.

Diskutuje se zejména tematika jednotlivých koncertů i jejich systematická návaznost.³ Kriticky je hodnocena také osobnost moderátora a dirigenta v jedné osobě: *„Podmanivost koncertu podmiňuje osobnost moderátora. Jeho úkolem je svým průvodním slovem od začátku koncertu podchytit a udržet zájem dětí. Navázat s nimi kontakt tak, aby sledovaly pozorně nejen jeho slova, ale i hrané skladby. Prostřednictvím působivosti moderátorova vystupování jsou děti přiměny k opakovanému svévolnému poslechu hudby. Na základě získaných vědomostí dokážou vyhodnotit novou skladbu a porovnat ji se skladbami, které již znali.“* (Kupka, 2012, s. 169). Z toho usuzujeme, že moderování je fyzicky i psychicky náročnou aktivitou, se kterou se snadno vypořádá člověk charismatický, vzdělaný, moudrý

a zdravě sebevědomý. Měl by disponovat entuziasmem, jako i být schopen interakce s obecenstvem a účinkujícími.

2. Dirigent a moderátor Miloš Alexandr Machek

Osobnost dirigenta a moderátora Miloše Alexandra Machka (nar. 1955) je po několik desítek let spojována s Filharmonií B. Martinů Zlín, o.p.s.⁴ V 80. letech 20. století se M. Machek stal protagonistou výchovných koncertů ve Zlíně.⁵ Koncerty v jeho podání si mladé obecenstvo již tehdy oblíbilo a dirigent je bravurně uvádí i dnes.⁶

2.1 Charakteristika Machkových koncertů

M. Machek si je vědom náročnosti dnešního posluchače: *„Dnešní děti nejsou postižené naším intelektualismem, vnímají trochu jiným způsobem a můžeme říci i hlouběji a intuitivněji než dřívější generace, někdy však tzv. klipovitě (...) vnímají velice dobře multidimenzionálně, ale na druhou stranu se jejich pozornost vlivem počítačových her, častého sledování televize a přemíry konzumování sladkostí zkrátila ze čtyřiceti na dvacet minut.“* (Divílková, 2/2013, s. 20). Ve svých scénářích proto uplatňuje prvky vizuální i dějové (kostýmy, rekvizity, zvu-



kové a světelné efekty), jimiž podněcuje představivost dítěte. V moderních sálech za tím účelem využívá moderní audiovizuální a projektovou techniku.⁷

Inspirací v jeho tvorbě se mu stalo dílo J. A. Komenského – Schola Ludus (Škola hrou) a Orbis Pictus (Svět v obrazech). Do tematiky svých koncertů zařazuje prvky i z jiných uměleckých oborů (např. tanec, malbu aj.), věd a filozofie: „*Moje pořady jsou pro ně 'de facto' na pomyslné hranici mezi koncertem a divadlem (...) Pracuji v náznacích, aby se fantazie dětí mohla svobodně rozvíjet (...) Částečně pracuji i s pantomimou, někdy jsem zase v poloze komika nebo hlasového imitátora.*“ (Divílková, 2/2013, s. 20). Myslíme si, že Machkova strategie užití obrazových i časově prostorových prvků na výchovných koncertech jako podpory poslouchu hudby dětí 3. tisíciletí by mohla být úspěšným řešením i do budoucna.

3. Výzkum

Z pozice orchestrálního hráče Filharmonie B. Martinů, o.p.s.,⁸ můžeme konstatovat, že osobnost M. Machka je i dnes místními hudebníky přijímána rozporuplně. Tohoto jevu si je M. Machek plně vědom: „*Je pravdou, že zpočátku se na mě hudebníci dívali ve Zlíně i v Brně nedůvěřivě, když jsem přišel s nějakou rekvizitou nebo kostýmem. Měli připomínky nebo se někdy projevovali i dost negativními nonverbálními gesty. Ale čas ukázal, že moje cesta byla správná.*“ (Divílková, 2/2013, s. 20).

Cílem výzkumu, jenž probíhal v květnu–červnu 2013, bylo zjistit, **do jaké míry se Machkovy výchovné koncerty dětskému posluchači líbí**. Autorka příspěvku k tomu užila *explorativní metodu kvantitativního výzkumu – dotazník*. Respondenty byly děti z 1. stupně ZŠ ve Zlíně i okolí, které se účastnily koncertu *Návštěva z Vesmíru*.⁹ Dotazník, jenž vzhledem k nízkému věku respondentů obsahoval uzavřené otázky a dichotomické odpovědi (ano-ne), byl rozeslán celkem do patnácti škol. Návratnost dotazníků činila 47 % (odpověděly 3 školy z města a 4 školy z okolí). Dotazník vypl-

nilo 20 tříd, z nichž nejpočetnější skupinu (67 %) tvořili žáci 2. tříd. Celkem odpovědělo 252 dětí s podobným poměrem dívek (46 %) a chlapců (54 %). Na otázku č. 1 – **zda-li dítě jelo na koncert poprvé** – odpovědělo pouze 43% respondentů kladně. Na otázku č. 2 – **zda-li se dítěti kostým dirigenta líbí** – odpovědělo kladně 84 % respondentů. Také odpověď na otázku č. 3 – **zda-li dítě dokázalo sledovat zároveň videoprojekci i hudební scénu** – se setkala s 92 % kladných odpovědí. Na otázku č. 4 – **zda-li dítě baví spolupracovat** – však odpovědělo 24 % dětí záporně.¹⁰ Na otázku č. 5 – **zda-li by dítě dokázalo přiběh z koncertu převyprávět** – odpovědělo 62 % respondentů kladně.¹¹ **Celkem 98 % respondentů se koncert líbil**. Ze získaných výsledků jednoznačně vyplývá, že Machkovy koncerty jsou dětským posluchačem přijímány kladně.

Autorka příspěvku dále užila *explorativní metodu kvalitativního výzkumu – nestrukturovaný rozhovor*.¹² Osloveny byly děti, které dirigenta znají osobně a účastní se koncertů jako posluchači i jako účinkující. První respondent, dívka Ája (9 let), odpověděla, že se na koncert vždy těší, od rána si představuje, jak bude probíhat: „*Když se vzbudím, hned si vzpomenu, že budu na koncertě vystupovat, a pořád na to myslím.*“. Když na koncertě účinkuje, pociťuje někdy „trému“. Ví však, že dirigent by jí pomohl. Vnímá ho jako veselého empatického člověka, který by mohl být jejím kamarádem. Říká: „*Ráda bych na jeho koncertech účinkovala i jako dospělá, kdy bych hrála v orchestru.*“ Představení si vždy užívá a v jeho závěru z něj má radost. Druhý respondent, muž David (17 let), uvedl, že si velice cení informací, které se na koncertě dozví. Je schopen plnohodnotně vnímat všechny podněty, které do sálu z pódia přicházejí. Kladně hodnotí také videoprojekci. Dirigenta vnímá jako oduševnělou bytost, člověka pracovitěho a organizaceschopného se smyslem pro harmonii. Oba respondenti se shodli, že M. Machkovi by slušelo moderování ve větších městech. Z uvedeného vyvozujeme,



že záměr Machkovy produkce je mladému posluchači současné doby srozumitelný.

Ke zjištění atributů, které jsou pro děti na koncertech nejpodstatnější, autorka příspěvku zvolila *grafickou projektivní metodu – analýzu kresby*. Požádala žáky 2. třídy 18. ZŠ ve Zlíně, aby namalovali, **co je na koncertě nejvíc zaujalo, jakož i náladu, kterou při poslechu hudby měli**. Dostalo se jí celkem 23 obrázků, které shlédla a porovnávala. Vyhodnotila z nich, že všechny děti nakreslily dirigenta uprostřed výkresu = hlavní aktér, mající v ruce taktovku = symbol autority a přitom se usmívající = rys vstřícnosti. Lze tedy říci, že Machkova osobnost je pro dětského posluchače autoritou i přítelem zároveň. Děti také na všechny obrázky namalovaly osvětlení sálu – reflektory, což znamená, že světelné efekty během koncertu je baví. Většina kreseb je velmi barevná, což značí, že děti mají k programu koncertu kladný vztah. Zajímavou výpověď lze vyčíst z níže uvedené obrázkové přílohy: malířka prv-

ního obrázku, Anežka, seděla v publiku = zakreslila samu sebe a hlediště; zatímco malířka druhého obrázku, Ája, na koncertě účinkovala v kostýmu = také zakreslila sebe samu a jeviště. Z toho lze usoudit, že dítě-posluchač koncertu si samo sebe plně uvědomuje jako součást Machkovy koncertní produkce.

4. Závěr

Miloš A. Machek je moderátorem a dirigentem v jedné osobě. Sestavil vlastní řadu výchovných koncertů, v nichž uplatňuje poznatky z moderní vývojové psychologie. Specifikem jeho produkce je užití videoprojekce a světelných efektů k umocnění auditivní percepce. Výsledky výše uvedených výzkumných šetření jednoznačně potvrzují, že Machkova produkce svým širokospektrým záběrem plně vyhovuje poslechovým požadavkům současného posluchače. Zlínským publikem je přijímána kladně a se stejným ohlasem by mohla být přijímána i v jiných českých městech.

Obrázková příloha

Obr. 1 Kresba – Výchovný koncert, Filharmonie B. Martinů Zlín (nakreslila Anežka Kincová, 10 let, ZŠ Lukov, okr. Zlín)



Obr. 2 Kresba – Výchovní koncert, Filharmonie B. Martinů Zlín (nakreslila Ája Keferová, 9 let, ZŠ Zlín-Malenovice)



Obr. 3 Fotografie – Výchovní koncert, Filharmonie Brno (<http://www.filharmonie-brno.cz/vzdelavani-p10.html>)



Poznámky

- 1 Výchovní koncert je dle V. Drábka „jednou z forem školní estetické výchovy, umožňující žákům poslech živě reprodukováných hudebních děl v autentickém prostředí, připravující a umocňující zážitek z nich prostřednictvím didaktické interakce.“ (Drábek, 1987, s. 38). R. Brejka definuje výchovní koncert jako „plánovitou jednotu hudby a jejího verbálního výkladu, ve kterém se uskutečňuje dialekticky podmíněný proces, výchova k hudbě a výchova hudbou; jeho prvořadou úlohou je naučit hudbu vnímat, hodnotit, emocionálně prožívat a hudebně-esteticky zpracovat.“ (Brejka, 1985, s. 82).

- 2 První výchovné koncerty v České republice se začaly pořádat po založení České filharmonie v roce 1901. Výchovným cílem koncertů bylo „přiblížit mládeži bohatou a mnohostrannou národní kulturu.“ (Gregor, Sedlický, 1990, s. 61). Po 2. světové válce (v letech 1945–1948) se prováděla pouze komorní forma výchovných koncertů. Velkoměstští umělci zajížděli za dětmi do venkovských škol. Organizovaný systém výchovných koncertů konaných v koncertních sálech, do nichž třídy jednotlivých škol přijely, se začal uplatňovat od dubna 1949 v Gottwaldově a stal se celorepublikovým vzorem.
- 3 Viz nabídka výchovných koncertů Filharmonie B. Martinů Zlín, o.p.s., v sezóně 2013–14 dostupné z: <<http://www.filharmonie-zlin.cz/24886-vychovne-koncerty-pro-skoly>>. Myslíme si, že tematickou kontinuitu výchovných koncertů orchestrálního tělesa lze zachovat pod vedením stejného dirigenta. Koncerty jiných souborů by v tomto rámci měly být uvedeny výjimečně.
- 4 Dirigentem orchestru byl M. Machek v letech 1983–1999. Nyní je zván ke spolupráci s jinými orchestry (např. Filharmonie Brno, Severočeská filharmonie Teplice, Janáčkova filharmonie Ostrava, Filharmonie Hradec Králové).
- 5 Tradici výchovných koncertů ve městě založil Machkův předchůdce, vzorný učitel František Blaha, který své koncerty úspěšně uváděl v 50. a 60. letech 20. století.
- 6 Program koncertů koncipuje M. Machek v souladu s osnovami ZŠ i ZUŠ. Na každý koncert vypracuje ferman s přesnými instrukcemi průběhu koncertu, který postoupí účinkujícím hudebníkům. Zprvu uváděla koncerty pro nižší ročníky ZŠ učitelka hry na housle Jaroslava Staňková. Koncerty pro vyšší ročníky ZŠ a SŠ moderovali herci Městského divadla Zlín nebo moderátoři zlínských rádií. Dnes si koncerty diriguje i moderuje M. Machek sám.
- 7 Např. od otevření Kongresového centra Zlín (2011) spolupracuje M. Machek se známým brněnským výtvarníkem a fotografem Martinem Foretníkem.
- 8 Autorka příspěvku je členkou orchestru od roku 1994.
- 9 Koncert se konal dne 29. a 30. dubna 2013 v 8:30 a 10:15 h. (4 provedení) v Kongresovém centru Zlín.
- 10 Spoluprací myslíme reakce dětí na dirigentovu výzvu zpívat, pohybovat se, deklamovat slova. Domníváme se, že stydlivé dítě takový metodologický postup odmítá.
- 11 Uvážíme-li záměr percepční náročnosti Machkova programu, považujeme toto hodnocení za vysoké.
- 12 Rozhovor probíhal individuálně.

Literatura

1. BREJKA, Rudolf. *Úvod do štúdia teórie a praxe receptívnej hudobnej výchovy*. Bratislava: ÚK VŠMU. 1985. 92 s.
2. DIVÍLKOVÁ, Světlana. Dětem při koncertu nestačí jen hudba. In: *Magazín Zlín*. 2013, č. 2, s. 20.
3. DRÁBEK, Václav. *ABC výchovných koncertů*. Praha: Olympia. 1987. 124 s.
4. GREGOR, Vladimír a Tibor SEDLICKÝ. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-131-X. 282 s.
5. KUPKA, Miroslava. Poslech instruktivních skladeb přímou i nepřímou účastí posluchače. In: *VII. Mezinárodní konference hudebních pedagogů a doktorandů*. Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně. Pedagogická fakulta, 2012, s. 166–173. ISBN 978-80-7414-475-2.
6. KUPKA, Miroslava. Osobnost Františka Blahy. In: *31. muzikologická konference Janáčkiana 2012*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě. Pedagogická fakulta, 2012, s. 182–191. ISBN 978-80-7464-169-5.

Internetové zdroje

www.filharmonie-brno.cz

www.filharmonie-zlin.cz

www.foretnik-art.com

kc-zlin.cz

www.osu.cz

www.ndbrno.cz

trium-brno.com

www.zlin.eu

Résumé

Příspěvek nastiňuje problematiku současného systému výchovných koncertů. Představuje významného protagonistu výchovných koncertů v České republice dnes – dirigenta a moderátora Miloše A. Machka. Seznamuje s hlavními atributy a specifikem jeho produkce. V závěru zkoumá a vyhodnocuje oblíbenost Machkovy tvorby u posluchače dnešní doby.

Klíčová slova: Filharmonie B. Martinů Zlín, o.p.s, M. Machek, posluchač, výchovný koncert, vidoeprojekce.

Key words: Filharmonie B. Martinů Zlín, o.p.s, M. Machek, listener, educational concert, presentation.

Mgr. art. PaedDr. Miroslava Kupka, Ph.D., (nar. 1973) absolvovala v roce 1995 VŠMU v Bratislavě, obor hry na violoncello ve třídě prof. J. Podhoranského. V roce 2007 obhájila rigorózní práci na Univerzitě Komenského v Bratislavě, v roce 2012 pak dizertační práci na Ostravské univerzitě v Ostravě. V současné době je zaměstnána ve Filharmonii B. Martinů Zlín, o.p.s., a pravidelně publikuje na konferencích OU a UJEP.



The development of choral singing in leisure activities of adults using the example of the Bělotín week of singing from 1992 to 2016

JAN SPISAR



Summary

The article deals with the issue of the development of choir singing as a leisure activity of adults using the example of the Bělotín singing week in the years 1992–2016. The text mentions choir singing as one of the possibilities of spending free time and is devoted to the development and positive benefit of this event.



Free time means time when we can make use of freely and independently.

For example, it has educational, cultural, health, relaxing, social and preventive functions. They have a beneficial effect on self-actualization, knowledge of self, discovering and developing skills, improving personality, developing talent, creating and strengthening interpersonal relationships. Leisure activities can balance work duties and have a positive influence on our psyche and physical health. The choice is individual and depends on many factors, such as preferences, social environment, sense of belonging, creativity, education or age. Every developed society should offer various types of leisure activities not only to children and adolescents but also to adults. Singing in a choir is one of many possibilities for how to spend leisure time creatively, socially interesting and regardless to age. There are a lot of choirs with different specializations and qualities for children, youth, and adults in the world and in our country. The present form of choral singing creates a significant musical line

and participates in learning about national cultures in the European or world context. It continues logically and naturally after rich traditions of organized collective singing, which had their origin in ancient cultures, of choirs of burghers, craftsmen, teachers and students. From the middle of the 19th century, but especially from the beginning of the twentieth century, the today's types of choirs started to be found.

We can say that the Czech Republic can boast many quality choirs and has a long tradition of choir singing thanks to significant composers and choirmasters. Education at Czech schools is good for choir singing (school choirs, music education) and the support of many institutions (municipal authorities, civic centres, grants, sponsoring) helps to developing choir singing.

Singing weeks have been organized every year for several decades in Europe. Individuals, as well as choirs, can take part in rehearsals which are often at one place for about one week. The singers are led by experienced choirmasters and at the end of the week they perform at



a concert. Rehearsals take place every day from the morning to the evening and the stay is enriched with an accompanying program, such as walking trips in the nearby surroundings, dancing, and lectures or discussions on various topics related to music.

One such week in the Czech Republic is the Bělotín singing week (Czech abbreviation is BTZ), which has been held regularly in August in the town of Hranice since 1992. The initiator of the idea to found BTZ was the Mayor of Bělotín Mgr. Eduard Kavala, who is also a singer and enthusiastic promoter of choral singing. His participation at a singing week in Graz in Austria (Steirische Singwoche), in the summer of 1991, was the main inspiration for him to organize a similar meeting of singers in our country. We (together with Eduard Kavala and three other singers) were invited there by our Austrian friends in the euphoric time just after the opening of the frontiers between Czechoslovakia and Western Europe. We were excited by the whole stay, which took place in a renovated chateau, San Martin Schloss, above the town of Graz. The spacious chateau was used for educational and entertaining purposes, with the part of the chateau being a girls' school. We were working for a precisely a minute and singing *prima vista* ("from the sheet") and without the intonation support of a piano (the choirmaster used only the pitchfork he was always holding in a hand). I remembered when Eda unexpectedly said in the car on the way home, that he would organize a similar week in Bělotín. He had been the Mayor of Bělotín since 1990. He then gained further experiences in Graz and at other similar events in Germany (Hinterschmiding, Regensburg) in the following years.

The first year of the Bělotín singing week was organized in 1992 with the participation of forty singers and three choirmasters (Lubomír Mátl, Lumír Pivovarský, Milan Chromík) according to the Austrian model. BTZ was not held in Bělotín but in the

neighbouring town of Hranice, where better possibilities for accommodation, rehearsals and concerts were offered. The civic center (department) in Bělotín and Alena Jestřabská as its head helped with the organization. As a result of the cooperation of choirmasters and organizers the BTZ songbook was created and printed, which included choral classics and cantatas, and adaptations of folk and popular songs. The participants were surprised that the organization of the whole week was at a very good level and that the choirmasters were professionals. The accompanying program (according to the inspirations from Austria and Germany) consisted of trips to surrounding areas (the spa in Teplice and aragonite caves). Participants were also interested in discussions about new methods of teaching music. The final concert was held in the church "Stětí sv. Jana Křtitele" in Hranice. The following year (1993), choirmasters Milan Uherek, Lumír Pivovarský, Milan Chromík, Tomas Novotný and Jaroslav Kyzlink were invited. Thanks to more intensive publicity, more than 80 singers took part in the singing week.

Since the first two years, the annual meeting of singers in Hranice has successfully established itself and become known as an important choir event. Many ideas of the organization were validated, while others disappeared. For example, originally the main conductors of BTZ rehearsed only part of their chosen choir compositions and then selected a singer who was also a conductor to continue rehearsing and perform these compositions at the final concert, a practice which has been rarely been applied in recent years.

Year after year, BTZ was attracting more and more new enthusiasts. Singers, who were not only from the Czech Republic but also from Germany, Austria, Slovenia, Holland, Italy, Switzerland, USA and Slovakia, started to visit Hranice. Their number increased to a hundred and fifty in the following years. Nobody expected that





the youth chamber choir, which was focused on the interpretation of amusingly-arranged popular compositions, would be assembled by former members of the children choir. The idea was validated and a youth choir is formed regularly every year. This example illustrates how spontaneous chamber groups can be established within the choir. One of the main features of singing week is the sociological aspect, including the relationships not only between the singers but also between singers and individual conductors. Throughout the years, a partially-closed company has been established, which changes every year because any person can join it. Experienced choir singers, some educated soloists (for example teachers from art schools) as well as absolute beginners of different ages can meet there. This fact can cause difficulties with the intonation, rhythm, balancing of voices, or the final sound. Experience shows that having beginners next to experienced singers develops their vocal skills surprisingly quickly and their enthusiasm and drive lead to relatively rapid progress. The advantage of the singing week is also the assurance of the singer's attendance because they are accommodated close to the rehearsal room (in comparison to the standard system when the singers usually commute once a week to the rehearsal). Forming a group of people with the same interest and regular meetings for a certain time has the effect that many singers not only maintain friendly relationships during BTZ, but that they stay in touch with each other afterwards via social networks, phone and even visit each other. The participation of foreign singers and choirmasters is a great opportunity to improve language skills, exchange knowledge and experience not only from music but also from other spheres. A number of singers, who are also choirmasters, take part in BTZ. They gain great experience with the methodology of conducting and organizing a choir, singing, techniques of conducting and interpretation,

and they extend their repertoire which can be used in the dramaturgy of their choirs. They collect new contacts, arrange reciprocal concerts, and discuss current topics and ideas for their work in their free time. These choirmasters transfer their experiences and exchange musical material amongst them, so friendly relationships are made not only between individuals, but also among the choirs.

The choirmaster is an artist, a pedagogue and a psychologist who passes their idea of the interpretation of the composition to the group of people through the charisma of their personality, an ability to stimulate members of the choir, and they also influence the atmosphere of rehearsals. Their responsibility is so high, because they should teach the choir the selected compositions to a good concert level, within a relatively short time and with a limited number of rehearsals. There is little time left for detailed practice of singing and technical problems. The choirmaster should also be tolerant of minor problems in interpretation and hope that more serious ones don't appear during the concert. For these reasons, the choirmaster should principally be responsible for the selection of attractive and readable compositions. Both traditional and experimental compositions, compositions with a spiritual or philosophical context, interesting and untraditional editing of folk songs and so-called popular, spiritual or gospel songs are all offered. In this way, singers have an opportunity to meet a variety of repertoires, different styles and genres of choir singing. When choosing compositions for BTZ, the choirmaster must always keep in mind that he will be working with a large, mixed choir (120–150 members), so some compositions which are timbre and have monumental sound are predetermined, and others are eliminated for the reason of stylishness. It is the choirmaster's decision whether they select an experimental or avant-garde composition that uses non-traditional notation, or aleatory

and difficult intonation contrasts that can cause an inexperienced singer problems. It is generally known that compositions which are spiritual, inward and emotional as well as compositions which are „sensuous“, temperamental, and rhythmical attract singers. During the selection of the repertoire (each choirmaster has 10–12 minutes of time at the final concert, which is about 4–5 compositions) the choirmaster should also respect the fact that the singers want to enjoy singing and should avoid uninteresting compositions that would have extremely unrealistic demands and require drilling. The choirmaster should think about learning techniques and prepare scores in detail, and should also take into account the quality of the choir, including the limits of singers. A comparison of the choirmaster's work to the work of their colleagues can also be beneficial and inspirational. Although there is a friendly and collegial atmosphere among the choirmasters, healthy competition can also be seen. Five choirmasters have been participating in BTZ during the last few years.

The power and energy of the number of singers who come to BTZ every year is absolutely fascinating and magical. The choirmaster can use dynamics in the most extreme vocal positions without having a feeling of sound liability that is so characteristic of amateur vocal choirs with a small or medium number of singers. Even for the singers, singing with such a number is quite unique. It also is not a problem to assemble a selective chamber group and to use gentle sound in parts of the compositions.

The children's atelier, which focuses on musical movement activity, was established in 1995, at the request of singers who have children that nobody could take care of during the singing week. During

its existence, it has built a strong position and has become a great contribution for children and parents, and visitors of the final concert. For singers who are teachers of music or conduct children's choirs, there is a very strong motivation to work with experienced colleagues in this atelier, which is traditionally at the highest level. Children are divided into two groups according to age, the number of which is about fifty. They are devoted to the practice of polyphonic songs, the dramatization of musical fairy tale dances and instrumental play. They rehearse every day from eight o'clock in the morning until the evening, with periods of relaxation in between, just as their parents do. Children often make a lot of friends, and usually stay in touch throughout the year, and in many cases friendship lasts to adulthood.

Choral singers, music community and interested institutions have become aware of BTZ. It has become an established cultural event with an international reach, which takes place every year at the same time in Hranice. It supports music holiday leisure activities, brings together choral singers not only from our country, but also from abroad, revives choir compositions which enrich singers and the audience of concerts. Throughout the whole week of singing, there is an unbelievable atmosphere formed through a sense of belonging, well-being, the sincere joy at being brought together, and especially singing. People with different education levels, ages, professions, social status or even health conditions all meet there. Entire families can also take part in BTZ. It is amazing that adults and children usually sing and play instruments even after rehearsals, for example in their rooms or at the parties. Music is everywhere and the singers of BTZ create a big music family.

Résumé

Příspěvek se zabývá problematikou vývoje sborového zpěvu ve volnočasových aktivitách dospělých, a to na konkrétním příkladu Bělotínského týdne zpěvu v letech 1992–2016. Text



reflektuje sborový zpěv jako jednu z četných možností trávení volného času, věnuje se vývoji a pozitivnímu přínosu jmenované akce.

Klíčová slova: volný čas, dospělí, sborový zpěv, zpěv během víkendu, Bělotín.

Keywords: free time, leisure, adults, choral singing, singing week, Bělotín.

Doc. Mgr. Jan Spisar, Ph.D. graduated in choral conducting and music education from Ostrava University. Since 1993, he has been teaching specialized subjects connected with choral conducting and choral singing at the Department of Music Education at Ostrava University. He is also a choirmaster and artistic director of the Ostrava University Choir and the Ostrava Mixed Choir. He is often invited to sit on the jury at choral competition, performs concerts, publishes and records.



Koncert Dagmar Zelenkové a Václava Krahulíka v rámci 53. ročníku Hudebního festivalu Ludwiga van Beethovena v Teplicích

LENKA PŘIBYLOVÁ



Hudební festival Ludwiga van Beethovena v lázeňských severočeských Teplicích dlouhodobě náleží ke špičkovým událostem hudebního života v České republice. Obdobně jako v minulosti se rovněž v rámci 53. festivalového ročníku 2017 v časovém rozmezí od května až do závěrečných dnů měsíce června představili v Teplicích a dalších kulturních centrech Ústeckého kraje přední hudebníci z Čech i ze zahraničí. V letošním roce přijali pozvání též Dagmar Zelenková a Václav Krahulík, pedagogové působící na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem. Sopranistka D. Zelenková se vedle své pedagogické práce intenzivně věnuje též koncertní činnosti u nás a velmi často rovněž na zahraničních koncertních pódii (Německo, Itálie, Slovensko, Španělsko, Švýcarsko). Václav

Krahulík je uznávaným klavíristou, jako sólista se představil zejména ve Francii, spolupracuje s řadou symfonických orchestrů. Je vyhledávaným komorním hráčem a jako dlouholetý korepetitor Ústeckého dětského pěveckého sboru navštívil spolu se sborem řadu států Evropy a USA.

D. Zelenková a V. Krahulík se v pondělí 19. června představili v rámci Beethovenova hudebního festivalu v Teplicích v koncertním sále Zahradního domu a publiku nabídli dramaturgicky velmi vyvážený program, kde se střídala interpretačně náročná pěvecká čísla přednesená za klavírní spolupráce s virtuózními skladbami určenými sólovému klavíru. Program zahájila díla programově nezastupitelného Ludwiga van Beethovena. D. Zelenková přednesla dvě arietty z opusového souboru č. 82, a to Dimmi, ben mio, che m'ami a T'intendo, si mio cor, jemně

nechala rozezvučet barevnou škálu svého hlasu, bez zbytečné dramatickosti, atmosféru vhodně dokreslovala průhledná sazba klavírního doprovodu. Následovala strhující a posluchače stále okouzující Beethovenova Sonáta č. 14 cis moll, op. 27 č. 2, „Měsíční“. Zasněná, vzdušná interpretace první věty improvizačního charakteru přerostla prostřednictvím dramatictější věty druhé ve spontánně hypnotizující Presto agitato třetí části. V. Krahulík zde volil dynamicky efektní interpretaci moderního rázu, oproštěnou od přebujelého patosu, v překvapivě rychlém virtuózním tempu. Dále zazněla árie Normy Casta Diva z opery Norma Vincenza Belliniho. D. Zelenková zde oslnila interpretačním mistrovstvím efektních koloraturních pasáží, pojetí obou interpretů optimálně korespondovalo v náladových rozdílech ploch poetických, dramatických, úderně rytmických až hravě spontánních. Dále byla programově zastoupena tvorba Bedřicha Smetany, zazněla efektní koncertní etuda Na břehu mořském, op. 17, skladba spojující prvky typické smetanovské melodičnosti se zvukomalebnou iluzí bouřlivých mořských vln, následovala slavná, něžně poetická árie Mařenky Ten lásky sen z opery Prodaná nevěsta.

Po přestávce dramaturgie koncertu opět přinesla posluchačům vrcholná díla velkých evropských mistrů. Francouzský skladatel 19. století Ch. L. Ambroise Thomas oslňoval své současníky především melodickou krásou svých děl, k vrcholům jeho hudebního odkazu nesporně patří opera Mignon napsaná podle Goethova románu Vilém Meister. Kompozičně strhující árie Je suis Tiatania la Blonde koketní Filiny z této opery hýří hravou náladou a jiskřivou pohyblivostí. D. Zelenková si evidentně zářivost efektních koloratur přímo interpretačně „užívala“. Uchvacující dramatickosti ve spojení s náladovými kontrasty tentokrát pouze v partu sólového klavíru V. Krahulíka přinesla Dantovská sonáta „Fantasia quasi sonata“ Ference Liszta. Úkol této jednověté, a přesto obsáhlé skladby je zřetelný: vykreslit kontrast dojmů z Dantovy Božské komedie, což se ve svr-

chované míře kompoziční a zde i interpretační zcela jistě podařilo. K vrcholům tvorby mistra operního verismu Giacoma Pucciniho nesporně patří opera s orientální tematikou Madame Butterfly. Poslední programovou skladbou tohoto festivalového koncertu se stala slavná árie Un bel di vedremo, dramatická a melodicky ušlechtilá árie hlavní hrdinky Čo-Čo-San – Butterfly. D. Zelenková zde návštěvníky opět zaujala bohatou barevnou paletou svého hlasu spolu se sugestivností výrazu.

Již v průběhu koncertu se při potlesku četného publika po řadě programových čísel ozývalo nadšené „bravo“, na závěrečné ovace odpovíděli účinkují přídavkem, půvabnou melodií z Bernsteinova muzikálu West Side Story. Koncert D. Zelenkové a V. Krahulíka nesporně náleží k cenným uměleckým událostem letošního Hudebního festivalu Ludwiga van Beethovena.

b



Lenka Příbylová: Zdeněk Zahradník – Tajemství symbiózy hudby a slova

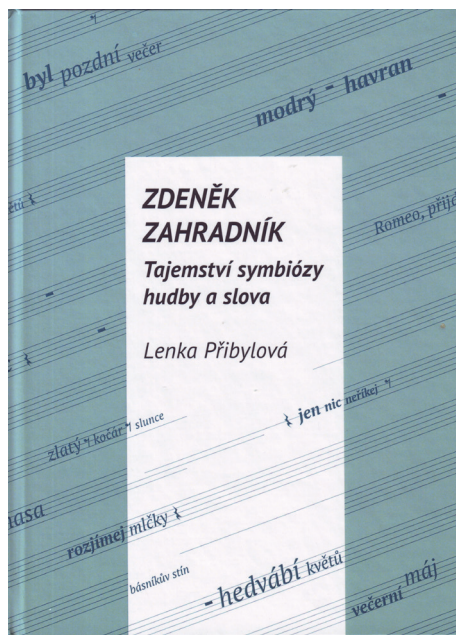
DAGMAR ZELENKOVÁ

C

K význačným osobnostem současné české hudby patří skladatel Zdeněk Zahradník (nar. 1936), který kompozičně nalezl zalíbení především ve spojení hudby a slova – v tvorbě vokální, konkrétně kantátové, sborové a písňové a zejména v líbezném umění melodramů. Melodram, hudební útvar spojující mluvené slovo a hudbu, nabízí skladatelsky nesmírně bohatou paletu výrazových možností, což bylo pravděpodobně jednou z příčin, proč v něm Zdeněk Zahradník našel svojí životní vášeň. A i když je autorem řady dalších kompozic – komorních a orchestrálních skladeb, písní, sborové, kantátové a oratorní tvorby, jeho doménou zůstávají melodramy. Vytvořil více než tři desítky melodramů či cyklů melodramů různého obsahového zaměření, rozdílného rozsahu i s rozličným obsazením nástrojové složky. V roce 2009 byl zvolen předsedou Společnosti českých skladatelů Praha (člen Asociace hudebních vědců a umělců).

9

Autorka publikace Lenka Příbylová se problematikou melodramu a především uváděním současných melodramů zabývá již řadu let, když coby vyučující kurzu Melodram a jeho interpretace na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem režírně nastudovala několik melodramů Z. Zahradníka. Publikace se postupně probírá životní cestou Zdeňka Zahradníka a zaměřuje se především na jeho tvorbu melodramů. Již jeho prvním větším dílem byla v roce 1952 kantáta *Máj* s melodramatickými částmi pro recitátora, soprán, baryton, bas, mužský



sbor a klavír. Kantáta byla později několikrát přepracovaná jak v recitátorské, tak v instrumentální podobě a v současné době je uváděna jako melodram pro recitaci, smyčcové kvarteto, harfu a klavír. Máchovo dílo se pro skladatele stává celoživotní inspirací, kterou později doplnil cyklem písní, variacemi pro klavír a především symfonickými obrazy podle Máchova *Máje*.

Autorčina pozornost je postupně věnována rozsáhlým melodramům, jako jsou tři melodramatické zpěvy *Píseň o Viktorce* na verše Jaroslava Seiferta, ve kterých vystupuje kromě recitátorů také sólový soprán. Zařazením zpěvů určených sopránu

skladatel zdůrazňuje koncertantní rovinu skladby a zároveň personifikuje osobu Viktory. Dále to je cyklus 10 melodramů na vietnamskou lidovou poezii *Vezmi mne sebou* a melodram *Modlitba za atomového letce* na verše Jana Skácela. Novějšími skladatelskými počiny jsou například *Máchové variace*, cyklus melodramů na verše Josefa Hory, či *Dva monology Julie* na texty Williama Shakespeara, kdy skladatel klavírní part později instrumentoval pro symfonický orchestr a rovněž provedl úpravu pro noneto. Cyklus tří melodramů *Tobě* na velmi poetický text Jitky Adamové je v každé části kompozičně řešen odlišným způsobem a podléhá v kontextu atmosféry a náladě veršů. Dalšími cykly jsou *Hedvábí květů* na verše Zdenky Bergrové, *Tři melodramy podle povídek Ilji Hurníka* a cyklus na text Ladislava Dvořáka *Byli jsme dávno*. Drobnější melodram *Cvrček* na verše Josefa Kainara vznikl na přání autorky publikace, která jej chtěla zapojit do projektu kurzu katedry hudební výchovy PF UJEP Melodram do školy, jehož je iniciátorkou. Všechna díla jsou podrobena hudebnímu a textovému rozboru, jejich sled v knize je dán chronologicky podle doby vzniku.

Následující kapitoly publikace pojednávají o dalším rozsáhlém kompozičním díle Zdeňka Zahradníka, které prostupuje různými hudebními žánry a druhy. Komorní tvorbě, orchestrálními skladbami a především vokální tvorbě náleží ve skladatelské tvůrčí odkazu velmi důležitá pozice. Nelze si nepovšimnout těsné souvislosti s volbou textů melodramů a písní, což odráží autorovu zálibu v kráse básnického slova, zvukomalebnosti a obsahové hloubce poezie. Podstatnou součástí tvorby Z. Zahradníka jsou díla pro děti a mládež, která v rozličných podobách oslovují dětského posluchače, ať již z pozice skladatelské nebo v souvislosti s jeho aktivitami hudebního dramaturga, režiséra či dirigenta. Nejzajímavějším skladatelským projektem určeným malým i velkým posluchačům je opera *Popelka*. Dílo bylo nejdříve pojato jako scénický melodram, ale později skla-

datelem přepracováno do současné podoby opery-melodramu.

Autorka publikace shromáždila velké množství písemných materiálů, notových zápisů skladeb a fotografické dokumentace, které v předložené knize dokázala zpracovat s profesionálním přehledem a mimořádným zaujetím. Kniha je doplněna obsáhlým přílohovým aparátem, jehož součástí jsou rozhovory s interprety děl, autorovy poznámky a korespondence a notové ukázky částí melodramů *Máj* a *Hedvábí květů*. Jednu z příloh tvoří výbor zápisů z *Pamětní knihy Z. Zahradníka*, kde se jedná o unikátní soubor vzpomínkových zápisů největších osobností českého hudebního světa i zahraničních umělců, s nimiž Zahradník spolupracoval během své dráhy hudebního režiséra nakladatelství Supraphon. Zdeněk Zahradník se nám v obraze Lenky Příbylové jeví jako výjimečný a všestranný skladatel, skvělý hudební režisér, dramaturg a publicista, jehož stěžejním kompozičním záměrem se stává spojení hudby se slovem, s kouzlem poezie – *melodram*.

Lenka Příbylová: Zdeněk Zahradník – Tajemství symbiózy hudby a slova. Vydala Pedagogická fakulta Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem v rámci podpory projektu IGA, Ústí nad Labem 2016, 171 stran, ISBN 978-80-7561-009-6.

Příspěvky se dodávají v elektronické podobě na adresu

luboshana@seznam.cz.

Notové materiály v programu Sibelius 7 nebo nižších verzích.

Periodikum AURA MUSICA vychází dvakrát ročně, vědecké studie k recenzování a otištění stejně jako notové přílohy jsou přijímány průběžně.

Požadavky na studie:

Příspěvky by měly být reprezentativní texty na nosná témata základního a aplikovaného výzkumu v oblasti hudební teorie, hudební pedagogiky a sborového umění.

Jsou přijímány v rozsahu 7 normostran textu (13 600 znaků) včetně poznámkového aparátu (notové přílohy, obrázky apod. zvlášť). Texty mohou být česky, slovensky nebo anglicky, anotace a klíčová slova budou uvedena v češtině a angličtině.

Rukopisy jsou posuzovány dvěma recenzenty.

Autoři přikládají svůj stručný životopis v rozsahu 5–10 řádků.

Uzávěrka pro zaslání příspěvků a studií do desátého čísla je 1. 12. 2017.



Společnost pro hudební výchovu ČR

29. ročník

Letní dílny hudební výchovy

Mělník 18. – 24. srpna 2018

Kurz je akreditován Společností pro hudební výchovu České republiky, IČ:22758917

u MŠMT ČR pod č.j. MSM 7727/2015-1-347 ze dne 20.5. 2015 na základě § 25 a § 27 zákona č. 563/2004 Sb. v souladu s ustanovením § 10 vyhlášky č. 317/2005 Sb. o dalším vzdělávání pedagogických pracovníků, akreditační komisi a kariérním systému pedagogických pracovníků, ve znění pozdějších předpisů, jako studium k prohlubování odborné kvalifikace.



Lektorský tým:

Klára Boudalová – Rafaela Drgáčová – Vladimír Fiedler – Martin Grobár – Luboš Hána – Jiří Holubec
Vladimír Hrdina – Lenka Jaborská – Jiřina Jiříčková – Jakub Kacar –
Lenka Pobudová – Jan Prchal – Michael Ratislav – Alena Tichá – Dagmar Zemánková – Petr Zeman

Zajímaví hosté

Letos poprvé:

Studijní skupina pro neaprobované pedagogy, kteří „musí“ učit HV – pomůžeme!

Informace a přihláška na

www.shvcr.cz

